中国优秀音乐硕士论文选编丛书

传承、借鉴、融合、发展

姚恒璐◎编

知识产权出版社
全国百佳图书出版单位

中国优秀音乐硕士论文选编丛书

传承、借鉴、融合、发展

姚恒璐◎编

知识产权出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（CIP）数据

传承、借鉴、融合、发展 / 姚恒璐编 .
— 北京 : 知识产权出版社 ,2016.1
（中国优秀音乐硕士论文选编）
ISBN 978-7-5130-3958-1

Ⅰ .①传… Ⅱ .①姚… Ⅲ .①器乐—奏法—文集
Ⅳ .① J62-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 304498 号

责任编辑：高志方　　**责任出版：**孙婷婷

传承、借鉴、融合、发展

姚恒璐　编

出 版 发 行：知识产权出版社有限责任公司
社　　址：北京市海淀区马甸南村 1 号　　**邮　　编：**100088
网　　址：http://www.ipph.cn　　**天猫旗舰店：**http://zscqcbs.tmall.com
责 编 电 话：010 – 82000860 转 8512　　**责 编 邮 箱：**gaozhifang@ cnipr.com
发 行 电 话：010 – 82000860 转 8101/8102　　**发 行 传 真：**010 – 82000893/82005070/82000270
印　　刷：北京中献拓方科技发展有限公司　　**经　　销：**各大网上书店、新华书店及相关专业书店
开　　本：787mm × 1092mm　1/16　　**印　　张：**25.5
版　　次：2016 年 1 月第 1 版　　**印　　次：**2016 年 1 月第 1 次印刷
字　　数：540 千字　　**定　　价：**65.00 元

ISBN 978 – 7 – 5130 – 3958 –1

出版权专有　侵权必究
如有印装质量问题，本社负责调换。

序

硕士学习阶段，是明确一位学人专业方向的关键阶段。英文叫做 Master Degree, 意为经过大学本科各类基础科目的普遍学习之后，进一步掌握专业技能与知识、确立专业方向、明确专业走向和主导，为执教或从事其它专业工作打好基础。Master 这个词在很多场合被翻译中文为“大师”，但在这里显然不适合，我们可以将其理解其为“掌握者”或许更为恰当，掌握了专业技能知识，进而“学以致用”，则标志着一个人开始步入专业领域。硕士论文也是标志着一位学者成长发展的中坚阶段，在学习掌握专业认知程度的同时，其论文也会反映出作者的专业积累、知识结构及其表达阐述能力。

近年来，国内许多音乐类出版社以单行本的方式出版过各种博士学位论文，针对一个专门的理论问题，或者针对一位作曲家的主要作品进行深入地研究，取得了较为丰硕的成果。而硕士论文，尽管其篇幅短小，却也针对一个相关课题进行了较为深入的阐述，它更像是“中篇小说”，能够将作者的观点以更简捷快速的方式传输到读者头脑中。

在这次我们编选的硕士论文当中，作者主要来源于中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院的作曲系和音乐学系，也有来自山东艺术学院、四川音乐学院等其它院校的音乐硕士，研究的角度分别有对西方作曲家的作品分析、中国民族音乐的流变、对中国作曲家的作品分析、音乐表演以及音乐专业综合理论研究。论文作者们提出一个个鲜明的学术观点的同时，通过一系列行之有效的研究方法，表现出每个人对于音乐学术问题各自不同的见解。我们还希望将论文的视角逐步扩大到与音乐相关的其它学科，借以起到传播学术信息、示范艺术实践的社会作用。

一个人所获得的学位往往只能显示其已经达到的知识层面和心智能力的程度，论文的写作也只能显示出一个人的阶段性学术成果。如果要想全面构建一个人合理的知识结构，就需要在实践当中不断地磨练、在广博的信息海洋中自由择取，发现适合自己的研究领域，

才能利于做出相应的成绩。恩格斯说过："理论思维仅仅是一种天赋的能力。这种能力必须加以发展和锻炼，而为了这种锻炼，除了学习以往的哲学，直到现在还没有别的手段。"

这套音乐硕士学位论文集当中所反映出来的专业信息，也是当前学术界所多为关注的方方面面。在不断得到反馈意见、努力于更加成功作为的同时，相信在我们的年轻学子当中会产生越来越多、质量上乘的学术研究成果。希望能够借以促进整体社会的文明程度，有利于人文学养的提升。

——姚恒璐

目 录
Contents

徐振民五首管弦乐作品配器分析 …… 张小璋 1

第一章 作曲家及作品介绍 …… 4

第二章 作品结构及材料运用 …… 8

第三章 乐队编制、乐器及各乐器组使用情况 …… 24

第四章 管弦乐手法的运用 …… 76

温德青三部打击乐作品研究 …… 刘子彧 129

第一章 《悲歌》——数理节奏的安排 …… 139

第二章 《功夫》——阴阳速率的贯穿 …… 159

第三章 《杨柳不怨箫》——音色技法的运用 …… 170

第四章 中西融合——贯穿温德青三部打击乐作品的核心追求 …… 189

传承、借鉴、融合、发展

——姚恒璐部分室内乐作品的纵向音高结构分析 …… 张宝华 209

第一章 传承——中国音乐元素的运用 …… 212

第二章 借鉴——对西方和声方法及作曲技法的借鉴 …… 220

第三章 融合——中国民族民间音乐元素与西方作曲技法的有机融合 …… 225

探索 求融 出新

——张豪夫《琴箫》《二人台》的创作思维和技法研究 …… 冯 杰 265

第一章 作曲家简介 …… 266
第二章 《琴箫》音乐分析 …… 269
第三章 《二人台》音乐分析 …… 293
第四章 张豪夫两部作品的总体创作特征 …… 310
第五章 张豪夫音乐的美学思想及所体现的人文情怀 …… 320

中国传统音乐内涵与西方作曲技法的融合

——陈其钢两部协奏曲创作研究 …… 景 徐 335

第一章 关于《道情》 …… 338
第二章 关于《逝去的时光》 …… 345
第三章 两部作品在音响体上的特点 …… 355
第四章 两部作品在其它技法上的特点 …… 377
第五章 《三十里铺》及《梅花三弄》主题音调在两部作品中的美学启示 … 386
第六章 “东方神韵”及“东方意识”在两部作品中的体现 …… 391

徐振民五首管弦乐作品配器分析

□张小璋

摘　要：徐振民先生是我国当代著名作曲家、教育家。教学之余，他在创作的道路上默默耕耘，笔耕不辍。近年来，他的作品不断地在国内外上演，有了更广泛的影响，深受广大业内外人士的喜爱，得到业内专家、学者的高度评价，他的创作渐渐地引起了理论工作者们的注意。徐先生的管弦乐作品结构独特、手法细腻、意境深远。作品不仅包含了精湛的写作技巧，更具有其独特的个人音乐语言特点，将民族元素融入其中，蕴含深厚的传统文化又不失时代感。

本文针对作曲家第一部管弦乐作品选中的五首作品，对其中的管弦乐写作技法进行了分析，依循“徐振民和他的音乐创作、作品结构及材料运用、乐队编制及各组乐器的使用情况以及管弦乐手法的运用”的框架着手研究并得出结论，概括出徐振民先生管弦乐作品的民族化风格特征及其在管弦乐技术方面的实现手法，并试图探索他管弦乐创作艺术中的一些个人风格。

关键词：徐振民　五首管弦乐作品　民族风格　配器　中国民族乐器　音色衔接

前 言

20 世纪以来，从以黄自为代表的第一代中国作曲家开始，每一代作曲家都为中国的音乐创作做出了自己的贡献，在探索交响乐写作的道路上付出了尤为艰辛的努力，创作出诸多优秀的作品，也取得了巨大成就。尤其是当今活跃在世界舞台上的谭盾、郭文景、叶小刚、陈怡、周龙、陈其钢等为代表的作曲家们，他们的作品让中国作曲家受到了世界范围内的普遍关注。中国作曲家作为一个群体，必然有着代代相传的历史，无论是创作风格、创作手法、创作理念都有一定的继承及发展的脉络可寻，当今的成就令人瞩目，而前辈们所付出的努力也是不应忽视的。

20 世纪 80 年代在音乐史上被称为中国管弦乐创作的“开拓时期”[①]，就目前国内主要的理论研究看来，更多的是关注这一时期及谭盾他们这一代年轻作曲家的创作，能够关注到前几代作曲家的研究较少，而且大多停留在音乐学范畴。关于作曲技术理论方面的研究，尤其是有关管弦乐创作方面的研究几乎为零。受西方现代专业音乐创作潮流的影响，以第五代作曲家为创作主体的“新潮音乐”作品对传统颠覆的特征，在一定程度上成为衡量作品价值以及是否跟上时代的标准，这股世界性的潮流无疑也对中国当代其他音乐创作群体产生了巨大的冲击，面对这种“潮流”和“标准”，每一位作曲家都需要做出自己的选择。第四代作曲家徐振民先生[②]在音乐创作的道路上，坚持自己的音乐语言创作，遵循“唯乐不可以为伪”的座右铭，他的创作富有浓厚的民族韵味，同时借鉴了西方作曲技法的传统经验，将西方作曲技法与带有鲜明民族风格的音乐语言结合在一起，基于传统又充满时代气息，形成了“自成一派”的风格。

2004 年 12 月，中央音乐学院出版社出版了徐振民先生的《管弦乐作品选》第一部，这部手稿版乐谱所收录的五首作品都曾在全国性交响音乐评奖中获奖，这些作品在国内外公演[③]时获得从专家学者到普通听众的一致好评，成为近年来我国交响音乐创作领域中很有影响的、具有鲜明个人创作风格特点的优秀作品。2012 年 12 月出版的第二部曲集中收录了三首作品，都为 2010 年举办的徐振民先生的交响乐作品音乐会上的曲目。笔者初次聆听到徐先生的作品时便被音乐中豁达、深沉的情感触动，其民族风格的旋律优美、亲切，

① 梁茂春 . 中国当代音乐 1949-1989[M]. 第 3 版 . 上海 ：上海音乐学院出版社 ,2004:185.

② 徐振民先生 1952 年入中央音乐学院，1957 年毕业，按照入学年份，属于 1949-1966 年入学的中国第四代作曲家。

③ 作品曾在亚洲、欧洲、美洲多个国家演出，详见本文第一章，第一节。

独具韵味，使人沉醉于作品所表现的“意境”之中。

在配器研究领域，对中国作曲家的管弦乐作品尤其是传统风格作品的研究十分鲜见，而徐先生的这几部作品汇集了精巧的创作构思和深厚的文化底蕴，曲风格调统一、完整，不同于他同时代其他作曲家的创作，相对于“新潮音乐”而言，显然是“非常传统”的。徐振民先生的这五首管弦乐作品，跨越了70、80、90年代，70年代的作品《雪里梅园》表现了作曲家对周总理的怀念，80年代的作品《边寨音画》描绘了边疆少数民族的生活风情以表现改革开放以来人民生活的欣欣向荣，90年代的作品《金陵怀古》表现了古都金陵的繁华与沧桑，在“日中友好千人交响乐”音乐会上演出交流。这几部作品所表现的与时俱进的不同风貌，还可体现出徐先生这代作曲家所共有的对历史、政治的关注，以及对国家命运和民族发展的责任心和使命感。这代作曲家十分注重在音乐中表达情感，表达对生活的深刻感受。他们的创作虽以西方作曲技术为基础，但非常重视作品的民族化表现。例如，旋律上对民歌素材的引用、和声上四五度叠置以及平行进行，他们在配器上大都注重旋律的清晰、优美。不同的是，徐先生的作品在注重旋律的同时，层次更加细腻，音乐富有意境；而与同时期的音响复杂的、戏剧性对比强烈的作品相比，他的作品又显得含蓄、婉约，倾向于中国传统审美风格。他的作品中有对20世纪西方新技术的借鉴但并不形成规模，更多的是基于传统；作品将民族元素与管弦乐创作思维结合得别具一格。

笔者通过查阅资料了解到，对徐振民先生管弦乐作品的音乐学方面以及和声曲式方面的研究已经开始得到重视，但是为数还不多，在配器及作曲技术领域的研究，还未有过。自从将徐振民先生《管弦乐作品选》中的五首作品定为论文课题进行学习和探索以来，随着研究的深入，笔者越来越多地感受到了这些作品确实有着许多可被发掘的“宝藏”，是值得深入研究的。除了在配器领域开始关注本土作曲家的创作外，这一课题最珍贵的价值还在于，笔者通过对徐先生本人的采访，向先生当面请教了关于他个人创作方面的许多问题，对课题的研究提供了最直接、最重要的创作背景资料，并从中受益。

笔者认为，这部曲集中的五首管弦乐作品，是徐先生管弦乐创作中较具代表性的作品，从这五首作品入手，可以对徐先生管弦乐创作中有关配器技术方面的问题有个基本的了解，由此能够更好地理解他的管弦乐创作的整体风格。本文涉及的几个方面包括：作曲家的生活、创作经历以及作品的创作背景介绍；作品的结构及材料运用分析；各组乐器的使用情况；管弦乐手法的运用；对管弦乐创作与民族元素结合方面的概括总结，得出结论。笔者行文的初衷是将管弦乐创作中的各个技术要素联系在一起，在分析时将配器与其他技术有机结合起来。笔者采访徐先生时，先生曾幽默地说：“我不知道你要怎样去研究我的配器。”[①] 我想这句话的真谛在于，创作与技术是无法分裂的，而技术的不着痕迹才是作品的成功之

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

处。正如里姆斯基·科萨科夫所说的："管弦乐法是作品灵魂深处的一部分。"[①] 笔者希望通过对这五首作品在配器方面的分析研究，同时也是对于徐振民先生的管弦乐写作技巧的初步探究，来学习和领悟作品中的一些精髓，并归纳总结出一些特点，帮助自己和其他学习者在理论研究和创作中得到启发。

第一章　作曲家及作品介绍

第一节　徐振民和他的音乐创作

徐振民先生是我国著名作曲家、教授、博士生导师。1934 年出生于山东烟台，中学时便酷爱音乐，曾就读于天津南开中学，先后学习过钢琴和小提琴。1952 年考入中央音乐学院作曲系，师从苏夏教授学习作曲，从陈培勋教授学习配器法，从刘烈武教授、罗忠荣教授学习和声，从段平泰教授学习复调，从苏联专家阿拉波夫学习曲式学。严谨的学院教育和诸多名师的培养为徐先生的创作功底打下了坚实的基础。1957 年他以优异的成绩毕业并留校任教。1958 年奉调前往南京，任教于南京艺术学院，并于三十年后的 1988 年受邀回到中央音乐学院，任作曲系教授、博士生导师。他培养的一大批作曲人才活跃在国际、国内乐坛，其中不少已成为知名教授、作曲家。

徐振民先生的创作体裁涉及钢琴、艺术歌曲、交响乐等多个领域，代表作品有钢琴曲《变奏曲》《唐人诗意两首》；小提琴曲《小路》《水乡情》；艺术歌曲《白帆》《海鸥》等。其中两首钢琴曲获金钟奖，是第三届北京国际钢琴比赛必弹曲目。交响乐作品《钢琴协奏曲》《渡江》交响诗、幻想序曲《雪里梅园》、音画《边寨音画》、音诗《枫桥夜泊》《金陵怀古》、交响序曲《华夏颂》。后五首作品皆曾在全国性的作曲比赛中获奖，其中《枫桥夜泊》入选"二十世纪华人音乐经典"。其他还有小提琴协奏曲《音诗》、琵琶与乐队《琵琶行》《南京安魂曲》《山西随想曲》等。具体交响乐作品创作及首演年表请参考本文的附录部分。

徐先生的作品所涉及的题材广泛，包含了文学、政治、历史、现实等题材，作品注重音乐内容的表现，寓情于景。

从求学、工作经历到生活环境都对作曲家本人的创作产生影响。在入大学之前他已经学完了辟斯顿的和声学，在大学时期，又接触到瓦格纳、弗兰克的和声，配器法的学习还受到前苏联作曲家的很大影响，从柴可夫斯基开始，到印象派、晚期浪漫派等等。他对拉威尔、德彪西、普罗科菲耶夫的作品十分喜爱，在大学时曾将民歌《小河淌水》等配置了

① 里姆斯基·科萨科夫．管弦乐法原理［M］．北京：人民音乐出版社，1981：XIV.

不同风格的和声。徐先生就读的南开中学以周恩来总理的母校而闻名于世，在1979年周总理逝世三周年的日子里，他怀着对伟人的崇高的敬仰与怀念之情创作了幻想序曲《雪里梅园》;《边寨音画》的创作灵感出自于他1983年在云南深入生活时的体验;《金陵怀古》《枫桥夜泊》虽是取材于古诗词，但作品中相关的历史环境正是作曲家本人生活、任教过三十年整的南京以及附近的苏州城。

20世纪80年代以来，他的作品在国内外广泛演出。国内包括北京、上海、天津、南京、广州、香港、台北、台中、高雄等城市，国外包括俄罗斯、日本、美国、墨西哥、智利、德国、西班牙、葡萄牙、捷克、瑞典、芬兰、爱沙尼亚等国家，均收到强烈反响并获得高度评价。

2004年12月，中央音乐学院出版社出版了《徐振民管弦乐作品选》，收录了《雪里梅园》等五首作品，2012年11月出版了《徐振民管弦乐作品选II》，收录了《琵琶行》等三首作品。

2010年4月15日，由指挥家邵恩执棒中国国家交响乐团在北京音乐厅成功举办了“徐振民交响乐作品音乐会”。在音乐会后的研讨会上，徐振民先生的恩师苏夏先生以及许多作曲系教授、专家都给予这场音乐会及徐先生的创作以极高的评价。也正是此次个人音乐会的成功举办，引起了越来越多的理论研究者的关注。

第二节　五首管弦乐作品介绍

一、《雪里梅园》

幻想序曲《雪里梅园》创作于1979年1月，在1981年全国第一次交响乐作品评比中获奖，曾由中央歌剧院乐队和中央芭蕾舞团乐队录制CD，指挥是作者的挚友以及同窗、著名指挥家郑小英女士。多年后，郑指挥与徐老师聊天时说，还是觉得《雪里梅园》这部作品最好听。1985年，南京市与名古屋市结为姊妹城市，由指挥家同时也是作曲家的外山雄三[①]担任指挥，在“中日联合交响音乐会”上演出了这首作品，同场演出的还有莫扎特、外山雄三、卡巴列夫斯基的作品。

在周总理逝世三周年的日子，作曲家来到周总理曾生活和工作过的南京梅园，满园的寒梅盛开，漫天飘着大雪，他站在那里，心中不禁思绪万千，沉默良久。感慨所致，徐先生回到住所后，乐思泉涌，在钢琴前面一气呵成写出了这首作品的旋律，之后又精心配置和声并完成配器。

这部作品有一种崇高的精神，震撼人心，旋律中饱含真挚的情感。作曲家说：“这个作品写的非常快，一气呵成，心里一定是有很长时间的准备。院子里有松、竹、梅。梅的

① 外山雄三(とやま ゆうぞう,1931年5月10日-)，日本指挥家,作曲家,出生于东京市牛込区(现东京新宿区)。东京艺术大学音乐学部毕业，任NHK交响乐团指挥。

傲霜雪的精神与自己有一种契合，说是对一种精神的歌颂也是可以的。雪是圣洁的东西，中国文人经常用。”①

二、《边寨音画》

《边寨音画》是作曲家于1983年在创作之前去云南采风，正值三月三泼水节，看到节日的游行、歌舞、演出，祖国边疆的壮丽景色和各族人民绚丽多彩的生活、民间音乐都给作曲家留下了深刻的印象，这首作品便是生动的写照。全曲完成于1986年，于1986年5月18日由外山雄三指挥日本名古屋爱乐交响乐团首演，首演即获得极大的成功，日本听众反响强烈，作曲家应邀三次登台谢幕。从指挥外山雄三半开玩笑的话中可以看出他对作品的由衷称赞：“你的音乐是从内心发出来的，我们日本作曲家很嫉妒，为什么这么好的音乐是由中国作曲家而不是日本作曲家写出来的？”②此后该作品又由中外多个乐团在北京、南京、上海、深圳、香港、台北、台中、高雄等城市以及瑞典、芬兰和爱沙尼亚等国家上演。作品在“单乐章中国管弦乐作品比赛”中获奖。

三、《枫桥夜泊》

管弦乐音诗《枫桥夜泊》受外山雄三委约完成于1991年4月，首演于同年的10月23日，由日本东京交响乐团演奏，外山雄三担任指挥。这部作品是徐振民先生上演次数最多和获奖次数最多的作品，首演后又在北京、上海、台北、香港等城市，之后在亚洲、欧洲、美洲、澳洲演出数十次。1993年，在“单乐章管弦乐中国作品征集比赛”中获二等奖第一位（一等奖空缺），1994年，在全国第八届音乐作品（交响音乐）比赛中再次获奖。1999年，在国家交响乐团为纪念建国50周年而举办的交响音乐作品征集比赛中入选，作为国庆献礼曲目多次上演。可以认为，《枫桥夜泊》是徐振民先生的重要代表作品之一。

《枫桥夜泊》是作曲家根据唐代诗人张继的同名诗构思创作的，作曲家向笔者介绍了作品的创作过程，听着他的讲述，诗中的情境浮现脑海，使人有身临其境之感。

枫桥夜泊

张继

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

他说：“一开始低音模仿箫的声音，诗里的景物怎样表达？有点像西方的点描派，景物

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

② 卞祖善．惟乐不可以为伪——记作曲家徐振民 [J]. 音乐与音响，1989(5).

引起联想，模仿诗中乌鸦叫的声音……第三段C，诗人走出船舱，站在船头上，对着这一切就吟出一首诗来，这段音乐就是吟诗调，本来是用管子来演奏的，管子在唐朝叫‘筚篥’，是一种外来乐器，实际也被民族化了，在日本首演的时候因为没有管子，对方问可否用尺八，我说很好啊，尺八也是唐朝时的乐器，就用它代替了管子，演奏的非常好，但是现在大部分乐队演出的时候都是用英国管代替，这一大段看起来是一大段独奏，实际上是可以唱的，就是唱的曲儿，诗人面对这一切，站在船头就唱出了这首诗，‘月落乌啼霜满天’，我们现在是朗诵诗，但以前不是朗诵，是吟诗，与现在不太一样，各个地方都有，但怎么个吟法各个地方都不太一样，语言也不太一样，“月落乌啼霜满天（唱）”，（参看【谱例3-2-11】），吟诗是有音调的，但是这么多诗，也不可能是每一首诗都有不同的音调的。我根据这个感情把它写成吟诗调，后面有‘霜降’，有‘淅淅淅淅唦唦唦唦’的声音作背景……。”

这部作品还有一个非常重要的材料，即“钟声”和弦，后文对此有专门的分析。“‘钟声’非常关键，它是诗眼，是点睛之笔，没有了它，这首诗就没有了，但是把寺庙里四十多吨重的钟搬到音乐厅来是不可能的，只能用乐器模仿它……。”[①] 于是徐老师经过反复试验，造出了一个建立在E音上的属九和弦，在此基础上又加了一些不协和音，他认为单纯的属九和弦太协和，于是借鉴了亨德米特《和声学》中的一些方法，仔细斟酌和弦中温和的不协和与尖锐的不协和音程的多少，“调配”出他所需要的不协和度。配器上用钢琴、铜管、锣组合成钟的音色。徐老师讲他这个创作过程的时候也肯定了一点就是，作曲家除了运用积累的经验以及想象力来进行创作，通过在钢琴上聆听并试验新的音响的过程是必要的，因为“创造需要试验”。

四、《金陵怀古》

音诗《金陵怀古》是作曲家应日本著名作曲家、指挥家外山雄三之约而创作的。完成于1994年，首演于1995年1月，在一场名为“日中友好千人交响乐”的活动中由中国和日本三支乐队共二百余人共同演出。徐先生回忆说，当时在这场音乐会中演出的还有一首曲目是马勒的《千人交响乐》，而他应邀创作的一首10多分钟的作品，怎样才能与规模、编制如此宏大的《千人交响乐》抗衡？他本人压力很大，经过思考后，决定选取历史题材，表达对六朝古都古今对比的感叹以及人世间的沧桑巨变。最终作品的演出获得了成功。作品在1996年“纪念孙中山诞辰130周年”交响音乐征集中获奖并在2001年获金钟奖。

这首作品应委约加入了一件中国民族乐器，作曲家选用了琵琶，以它清澈、连绵的音色，勾勒出不同的画面，呈现出音乐内容上的时空变迁。金陵即今天的南京，六朝古都，自唐代以来便有许多诗人、词人以“金陵怀古”为题写下大量优美诗词。这首作品以宋代王安石的《桂枝香 金陵怀古》以及元代萨都剌的《满江红 金陵怀古》《念奴娇 登石头城》

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

这三首词的内容为参考，融入作曲家本人对生活、工作过三十年的金陵（今南京）的深厚感情创作完成。

五、《华夏颂》

交响序曲《华夏颂》创作于1996年。香港回归祖国前夕，作曲家创作这首管弦乐序曲以表达对民族盛大节日的赞颂。作品在1997年由文化部等六单位举办的“迎接97香港回归音乐作品征集”中获奖。

这部作品以史诗般的、庄严的、高贵的气质谱写了中华民族的荣辱和复兴。作品以奏鸣曲式结构而成从主部主题出发，有作曲家站在高山上，看大河奔流的感慨，有我们民族经历的苦难，又在副部主题中描写了人民的奋起、胜利，最后在尾声中以管钟辉煌的音色奏出的渐强的乐句，表现了对民族振兴热切盼望的强烈情感。

第二章　作品结构及材料运用

第一节　作品结构

徐先生的这五首管弦乐作品各有其特殊的结构，没有一部作品具有严格规整的传统意义上的西方曲式结构形式。徐先生认为：“创作的思维决定内容形式，而形式为内容服务，要有主有次、有对比有变化、有发展和呼应，这是最重要的。”[①] 在这几部结合了诗词、文学、历史等不同内容而创作的作品中，灵活的组织方式使乐思在表现内容时得到充分而自由的发挥。同时，作品的结构又不缺乏严谨的呼应、再现等逻辑形式，达到了内容与形式的完美结合。

一、带有再现的三部结构——《雪里梅园》

表 2–1 《雪里梅园》结构

段落	引子	A	连接	B	A’	尾声
小节	1-8，9-16	17-27，28-33，34-43，44-45	46-50	51-91	92-129	130-146
调性	c	C-A	E-$^{\flat}$D	B-E-D	C-$^{\flat}$B	C

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

主题音色	木管 + 弦乐（背景式）→ C.ing. solo	弦乐 8°→木管→弦乐 / 木管 8°→ Cor. solo	木管→弦乐	木管→弦乐 → C.ing. +弦乐→木管→ Cor. +弦乐→木管 + 弦乐→木管 +弦乐→铜管 + 弦乐	弦乐 8°→ Cor. → 木管→ Trbe. Solo +弦乐→全奏	Cl. Solo → C. ing solo → 木管+弦乐+ Trbe.
力度范围	*p*	*pp*—*f*	*p*—*mf*	*p*—*ff*	*pp*—*ff*	*pp*—*f*

引子可划分为两个句子，第一句由三连音动机式的材料构成，烘托背景，表现出客观的审视场景，似乎描绘出雪后的梅园银装素裹一片清静；第二句从第 9 小节开始，由英国管奏出一段回忆般的旋律，作曲家似乎由梅园的场景想念起了敬爱的周总理。

A 段主题由弦乐音色作为陈述旋律，而大句之间有用木管承担的过渡句。主题材料多次出现，弦乐音色将其抒情悠长的线条很好地表达出来。由管乐器担任的呼应句每次都在材料上有着细微的变化，而这些材料是由主题材料“潜移默化”而来，整体显得非常流畅、自然。有时由此发展出新的音调，贴切地表现出音乐情绪上的细腻变化。从调性布局来看，作品以大调为主，并且调性的走向都为二度和三度，充满热情和积极向上的赞颂。在段落内部，主题的每次陈述都改换新的调性，调性的色彩变化使主题不断升华。

作品的中段没有一个统一贯穿的主题，而是由材料的展衍发展形成的一系列情绪不断激动起来的小段落组成，调性几经辗转。从作品标记的速度和表情术语可清晰看出，从排练号 [5]“明亮地、焦虑地”到排练号 [6]、[7]……“明朗、英雄地，到坚定、强烈地”……，不断变化的旋律刻画出主人公内心情绪的递进，音乐的力度也在增加，中段最终的高潮点出现在第 85 小节，其间第 76 小节“中板、英雄地”，音乐在以铜管为旋律的全奏中释放出英雄主义的情怀。

再现段 A’从排练号 [14] 开始，主题的第二句再现时带有很大的变化。同样由弦乐担任的 A 主题第二句音调转折向上作收束，之后插入了一个新的材料——四支圆号同度奏出一句坚定的主题，木管组的呼应句随后出现。第 117 小节“宽广、激情”的段落再次展开，音乐表达得酣畅淋漓，然而在第 122 小节速度渐快的的过程中情绪以均匀的八分音符十分理性地降落，124 小节到达了极为克制的高潮点——木管和铜管以两次强有力的全奏和弦呼应弦乐下降到中低音区的旋律，紧接着以乐器的骤减将力度由 *ff* 迅速减弱为 *ppp*，进入尾声。

尾声使用了不同木管独奏音色的转接来再现之前由弦乐担任的主题句，使主题色彩产生了变化，音色的紧张度在四小节的短小规模中递增，使尾声又形成了一个不小的高潮点，作曲家的心绪似乎一时还不能完全平静，由 142 小节奏出的这个和弦好似深缓地呼息，最终由弦乐组静静地收束全曲。

从音色布局上看，弦乐音色贯穿始终，引子和尾声中都使用了英国管，形成了音色上

的呼应，再现段 A’ 在继承了 A 段音色发展脉络的基础上又有进一步的发展和变化，A 段使用了圆号，而 A’ 则用了小号，更加明亮的音色对应了主题的升华内容。

二、带有双主题变奏特征的三部结构——《边寨音画》

表 2–2 《边寨音画》结构

<table>
<tr><td colspan="14">[A]</td></tr>
<tr><td colspan="2">引子
1-13
bB 角加变宫的六声音阶
-F 角</td><td colspan="2">主题呈示
14-23
F 角 -G 羽</td><td colspan="2">连接
24-31
G 羽</td><td colspan="2">主题第一次
发展 31-43
G 角 -C 羽</td><td colspan="2">主题第二次发
展 44-60
C 角 -F 羽</td><td colspan="2">连接
61-67
C 羽</td></tr>
<tr><td colspan="14">[B]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">第一阶段
68-89B 羽</td><td colspan="12">主体变奏阶段</td><td rowspan="2">第三阶段
142-170</td></tr>
<tr><td>(1)
90-
93</td><td>(2)
94-
97</td><td>(3)
98-
101</td><td>(4)
102-
105</td><td>(5)
106-
109</td><td>(6)
110-
113</td><td>(7)
114-
117</td><td>插部
118-122</td><td>(8)
123-
127</td><td>(9)
128-
131</td><td>(10)
132-
135</td><td>(11)
136-
142</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="12">12 个调</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="14">[A']</td></tr>
<tr><td colspan="7">主题再现
171-186
F 角 -♯G 角</td><td colspan="7">尾声
187-200
♭B 羽</td></tr>
</table>

主题音色与力度范围如表 2-3 所示。

表 2–3 《边寨音画》

A		B			A’	
主题 呈示	主题 发展	第一 阶段	变奏阶段	第三 阶段	主题再现	尾声
Fl. solo	Vc. solo	Timp.+Vc.+Cb. → 2Fg.+Vle. → 2Cl.+2Fg.+ Vle. → 3Trbe. +Vl.II+ Vle. → 2Ob.+ 2Cl. +Vl.II+ Vle. → 2Ob.+ 2Cl. +2Cor.+Vl.II + Vle. →全奏	Ob.I → 2Cl. → Vl.I+Vl.II+Vle.pizz. → Picc.+Ob.+Fag. → Vl.I → 2Fl. → 3Trbe. →全奏 → 2Fag.+3Trbn.+ Tub.+Vc.+Cb. → Fl.I+Vl.I+Vl.II → （木管 + 弦乐）→ 木管 /Timp.（循环）	Timp. → 打击乐组 → Chinese Drum → 全奏	2Fl.+VlI. +Vl.II	Vl. solo
p—f		*pp—f*	*pp—f*	*p—ff*	*p—ff*	

作品《边寨音画》的结构一方面是带有再现三部性质的结构，如表 2-2，另一方面，又是特殊的双主题变奏形式。这与西方曲式结构中的复三部曲式有相像之处，而不同在于，传统西方的复三部曲式的中间部分一般规模较小，而两端的部分规模较大，相反，这部作

品的中段显然规模很大，这正符合中国传统作品将重心安排在中段的结构特点。从表中可以看出，变奏阶段的力度幅度变化最大，音色转换最为复杂，音乐发展的张力隐含其中。作品中使用的两个主题都具有鲜明的民歌曲调特征，第一个主题取自彝族民歌《彝家山上山歌多》的音调，由乐句群构成，主题呈示之后有两次发展，也可以将其理解为两次变奏；中段通过云南民歌《阿细跳月》的材料变奏发展出十一个段落。

三、以文学内容结构作品——《枫桥夜泊》

“这部作品的结构方式并不典型，”徐先生说，“由于内容表现需要，曲式就不是典型曲式了。曲式要适应内容的表达，有主有次，有对比变化，有发展呼应，这些是最重要的内容。”[①] 徐先生说他作品的结构更像是“散点透视”，而非“定点透视”。西方绘画采用“定点透视”，而中国画讲究“散点透视”，散点透视是指“画家以游动的视线来观察和表现物象，是一种突破了视域局限的动态展示，不受自然和空间的限制，更多的是重视感觉上的适宜，在观察物象表现物象上更自由，更具灵活性，空间更大。”[②] 我们的确在作品中体会到了如同中国画般的意境——节奏上的急缓、力度上的张弛、织体上的浓淡、音色上由竖琴刮奏出的微波粼粼、小提琴颤音奏出的霜降、混合音色模仿的钟声、大提琴和低音提琴描绘的渔火等细微的刻画，以及渗透在诗里诗外的作曲家的情感。李吉提老师在《中国音乐结构分析》一书中在“中西合璧的音乐结构分析”一章中所讲的“参照文学诗词结构音乐”这一内容时曾以这部作品为例，书中提到：“作曲家排除了通常写交响诗多用奏鸣曲式的习惯，而采用了以诗所描述的意境为线索来布局结构音乐的做法。”[③]

表 2–4 《枫桥夜泊》结构

段落	A	B	C	D（插段）	A1
小节	1-59	60-114	115-137	138-151	153-159
调性	羽：b-f-g	b 羽	b 羽	b 羽	B 羽
主题音色	Fl. solo →木管→木管 + 铜管+弦乐+Silofono（乌啼）+弦乐（夜深沉）→ Trbe. Solo → Cor. solo	铜管 +T-tam+P. f.（钟声）→弦乐→木管 + 弦乐→全奏→ Cor. Solo →铜管 + 弦乐→（乌啼）	弦乐（霜降）+ 管子 solo	弦乐→木管 + 弦乐→ Cor. solo	Fl. solo
力度范围	*pp*—*f*	*pp*—*f*	*pp*—*mf*	*p*—*f*	*pp*—*mp*

① 笔者采访徐振民先生时的记录。
② 李前军 . 论“散点透视”在中国传统绘画中的应用 [J]. 社科纵横 ,2008(8):101.
③ 李吉提 . 中国音乐结构分析概论 [M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004:522-523 .

作品的结构将诗中内容的提炼，布置为五个段落，A 段（1-59）是写景，描写月色、乌啼等景物；B 段（60-114）表现诗人的离愁、不满、不平的情绪，“钟声”伴着“对愁眠”；C 段（115-137）用了“吟诗调”，诗人兴起，在“霜降”的背景下，“站在船头吟出一首诗来”；D 段（138-151）是插段，表达作曲家自己的感慨；A1 段（153-159）是第一段的简短再现，带有尾声性质。从材料上来说，虽然每个主题之间在旋法上相似、风格上统一，但在性格上能体现出不同层次。这五个段落还可按照内容递进划分为三个部分，即 A- B-CDA1 的三部性结构。A 段写景；B 段抒情；C、D 和 A1 情景交融。在音色上又含有两相呼应的内容，A 段落和 D 段落都以管乐音色，即长笛和管子的音色作为主题，而中间的 B 段落则是在“钟声”的背景下以弦乐音色作为主题；“乌啼”主题在 A 段末尾以及 C 段之前两次出现作为连接，其中第二次出现是将音乐拉回到景物描写，由此可见，在音色、材料布局方面作品还体现出拱形结构特点。

四、带有较自由拱形特征的结构——《金陵怀古》

表 2–5 《金陵怀古》结构

段落	引子	A	B	C	D	E	尾声
小节	1-35	36-68	69-110	111-150	151-170	171-196	197-222
调性	f 徵 -e 徵	c 羽 -g 羽雅乐 -d 羽雅乐	e 羽雅乐 -g 羽雅乐	g 羽雅乐	d 羽雅乐	♭B	f 徵
主题音色	木管 + 弦乐（动机式）→木管→木管 + 弦乐→全奏→ Cl. Solo+Cor. solo	木管→弦乐、木管交替→ 4Cor. →全奏	琵琶	弦乐→木管→全奏	琵琶	木管→木管 + 弦乐→弦乐→木管 + 弦乐→弦乐→木管 + 弦乐→ Trbe. solo	木管 + 弦乐 + 铜管（动机式）→ Vib. → Cmpli. →木管→弦乐→ Timp.+ 弦乐
力度范围	*pp*—*ff*	*p*—*ff*	*mp*—*f*	*p*—*ff*	*p*—*mp*	*p*—*ff*	*pppp*—*f*

《金陵怀古》由几个不带有重复的段落构成叙事式的结构。引子：1-35；A 段：36-69，描写诗中的“唯有青山如璧”；B 段：69-110，描写辉煌的宫殿，歌舞升平；C 段：111-150，描写敌人的战船驶来，战争的惨烈场面；D 段：151-170，描写战争结束后的荒凉之景；插段：171-196；尾声：197-222。作品具有较自由的拱形结构特点，琵琶音色的两次出现在作品中前后呼应，但表现的内容则完全不同，这种结构作品的方式，兼顾了作品内容的文学性和音乐创作的逻辑，从而使乐思合乎情理地展开。

五、带有奏鸣曲式特征——《华夏颂》

表 2-6 《华夏颂》结构

段落	引子	呈示部			展开部	再现部			尾声
	三个阶段	主部	连接部	副部		引入	副部	主部	
小节	1-67	68-78	79-97	98-117	118-197	198-233	234-261	261-265	266-306
调性	C	g	g-A	D			C	c	C
主题音色	木管＋铜管＋弦乐（动机式）→铜管	Picc.＋Fl. 同度结合	木管+弦乐→ Cor. Solo →木管+弦乐	Cor.＋弦乐→木管＋弦乐	木管 solo →木管＋弦乐→铜管→木管＋弦乐→木管→木管＋弦乐→木管	Trbe. solo → Fl. Solo →木管＋铜管＋弦乐（动机式）	木管＋弦乐	Fl.	木管＋铜管（动机式）＋弦乐→弦乐→木管＋弦乐
力度范围	*pp*—*ff*	*mp*—*mf*	*p*—*mf*	*mp*—*ff*	*pp*—*ff*	*pp*—*ff*	*mp*—*fff*	*pp*—*mp*	*p*—*fff*

作品《华夏颂》的曲式结构虽然带有奏鸣曲式的某些特征，但又不尽相同。调性布局上，作品的主部主题出现在 g 小调，再现时为 c 小调，副部主题呈示时为 D 大调，再现时与主部主题的再现统一为 C 大调。因此，再现部再现的是本曲的引子的调，而不是主部主题的调。特殊之处在于段落规模，作品带有长大的引子和尾声，这与作品要表现的辉煌、庄严的内容有关，可以说这部作品带有一个史诗般的引子和尾声，好似拉开一幅长轴画卷，锦绣山河尽收眼底，灿烂辉煌，缓缓铺陈，这样的引子写法实在不多见，但却十分从容、宏大；展开部由主部的材料开始；再现部采用倒装再现，198-233 小节为引子的再现，第 234 小节开始，副部在 C 大调上再现，之后主部主题在 c 小调上减缩再现后进入尾声。最后的三连音和弦结束在 C 音上，坚定有力，“这一四音动机的含义是‘一定实现’（民族复兴）。”[①] 再现部与呈示部形成了“镜像”的音色布局关系。

这五首作品采用“幻想序曲”“音画”“音诗”“交响序曲”等体裁进行创作，不依赖典型的曲式结构，而是紧扣作品所要表达的特定内容对每部作品的结构进行了精心的设计，配器结合结构使其体现出呼应、镜像等特点，从而使作品具有了对称平衡的美感。

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

第二节　材料运用特点

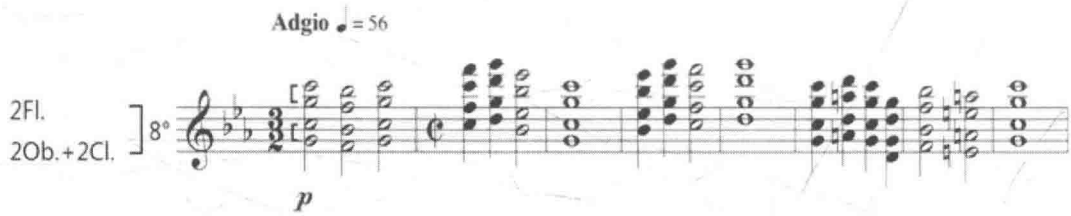
一、旋律

徐先生作品的旋律具有鲜明的民族化风格特点，主题材料从呈示到展开具有传统音乐的创作特点。旋律建立在调性基础上，但也呈现出多样性：有的采用民歌曲调作为素材，如《边寨音画》；有的属于当代的旋律，如《雪里梅园》；有的充满了古曲的韵味，如《枫桥夜泊》；有的运用了戏曲风格，如《金陵怀古》。旋法上或曲折或婉转，或起伏或跳跃，非常多样。乐句的发展常使用展衍式手法，句子的收束和开头常以“鱼咬尾”的形式出现。此外，节拍变换较为频繁，律动多变，常打破节奏中的重音规律，但又不过分突显节拍上的非方整性，使旋律能够更自由地展衍发展，进而使结构能够充分展开。

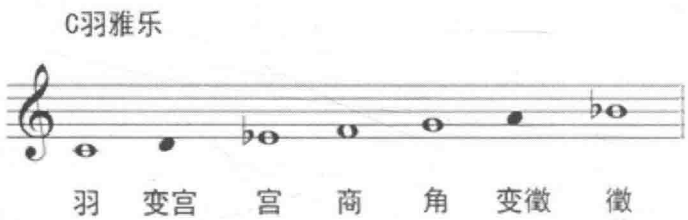
民族调式是作品中运用广泛的材料，旋律较多地使用大二度、小三度或大三度、纯四度音程，还偏爱使用平行四度音程的多层旋律，像是加厚的旋律音调，在许多情况下，音调本身一出现便带有民族风格的色彩。

典型的例子，如作品《金陵怀古》中，A 段主题使用了雅乐音阶，平行四度旋律保持始终。

谱例 2-2-1（a）《金陵怀古》



谱例 2-2-1（b）《金陵怀古》

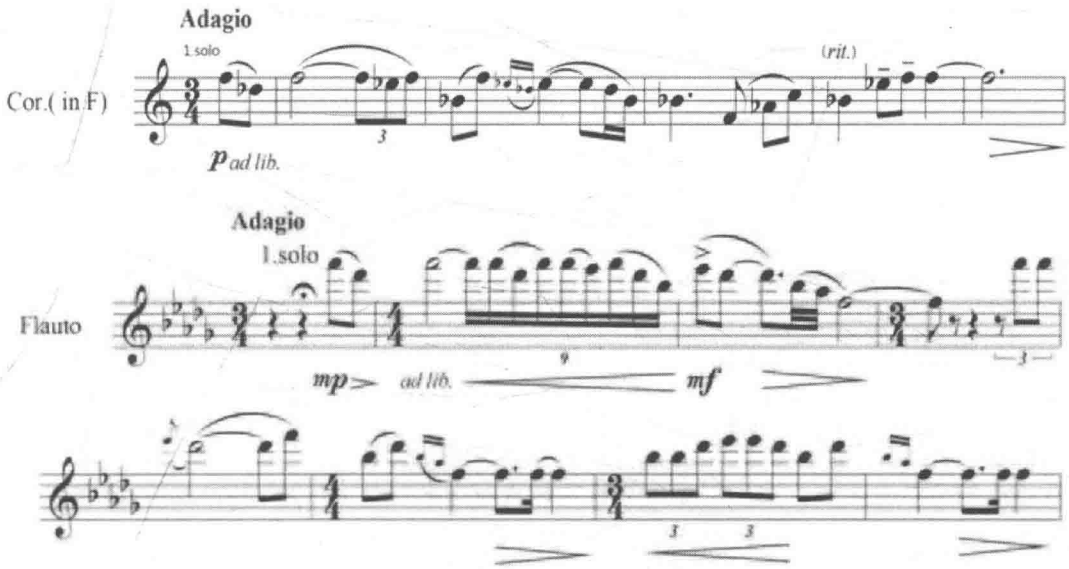


以动机的展衍式发展作为旋律发展手法是这五部作品中旋律创作的重要特点。“展衍式发展的特点在于音乐采用渐进式的材料更新。常见方式包括：在相类似音调基础上的自

由展衍、在相类似节奏音型陈述中的旋律更新以及解体式展衍等。”①

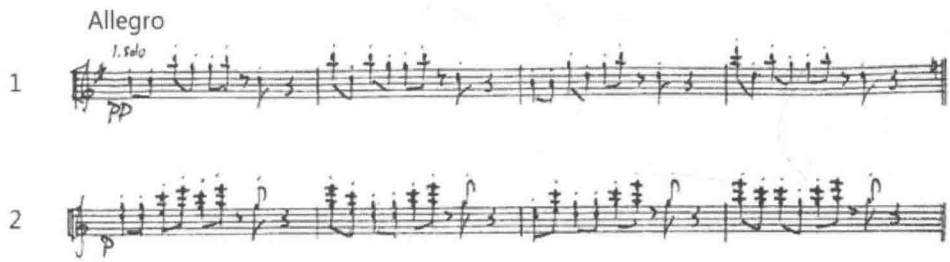
以作品《边寨音画》为例，第一部分的主题来自云南民歌《彝家山上山歌多》，由第一长笛对圆号作答的展衍式变化一目了然，仿佛是山谷间回荡的歌声，参见谱例 2-2-2。

谱例 2–2–2

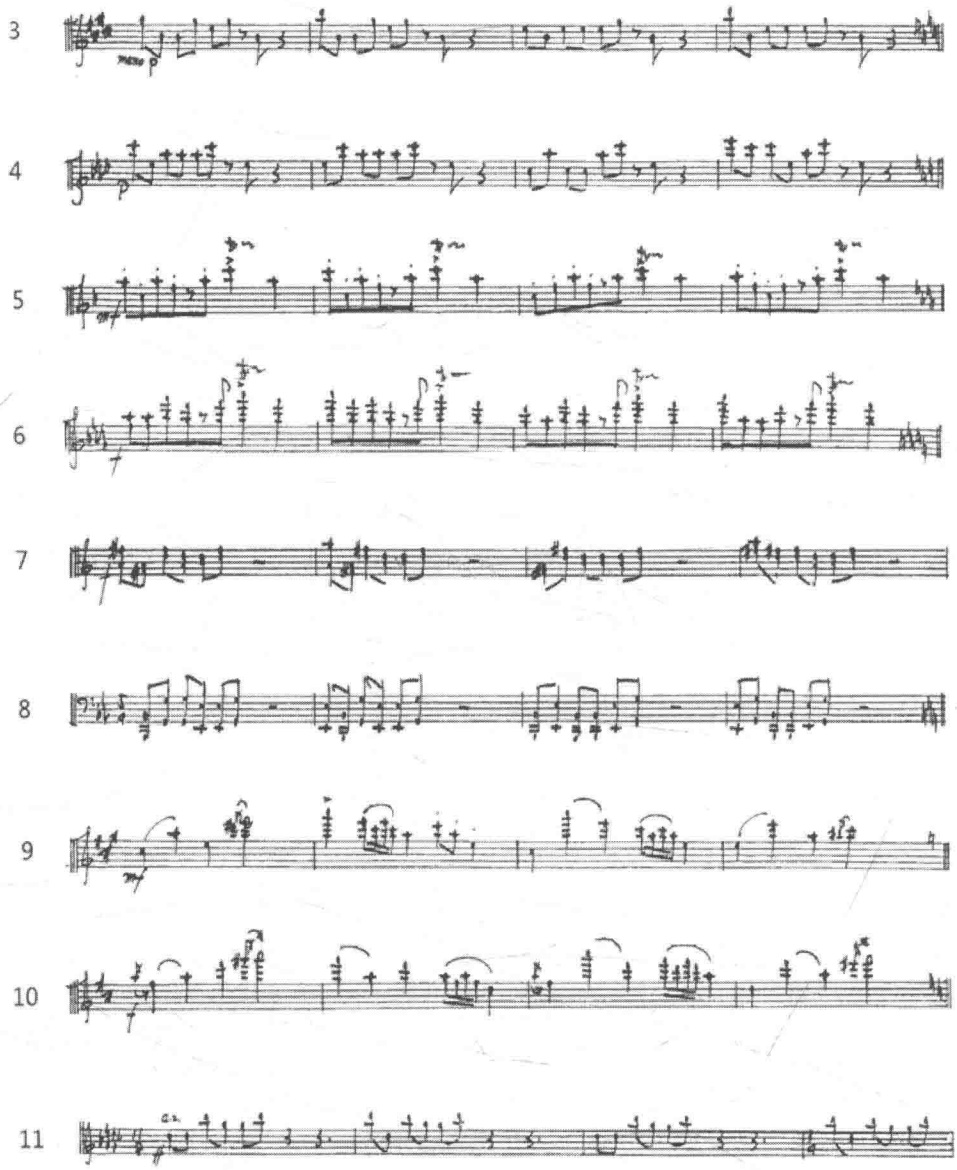


中段主题的材料从彝族民歌《阿细跳月》的旋律中提炼出来，保留了原曲调的节奏要素和分解三和弦，由宫、角、徵三个音构成的主题，以短小的动机渐进式的变化重复作为发展手法，音列中的几个音以不同次序排列构成六度、三度、四度等不同的音程，第 1-8 次变奏以短小动机的重复构成，接近原民歌的曲调，第 9 次变奏扩展为大线条的旋律，第 11 次变奏又回归到短小动机；节拍以五拍子为主，但强弱组合灵活多变，2+3、3+2 或 4+1 以及整体 5 拍子的节拍组合带来了流畅绵延的节奏律动。下例【谱例 2-2-3】是该主题的 11 次变奏：

谱例 2–2–3《边寨音画》



① 李吉提 . 中国音乐结构分析概论 [M]. 北京 : 中央音乐学院出版社，2004.

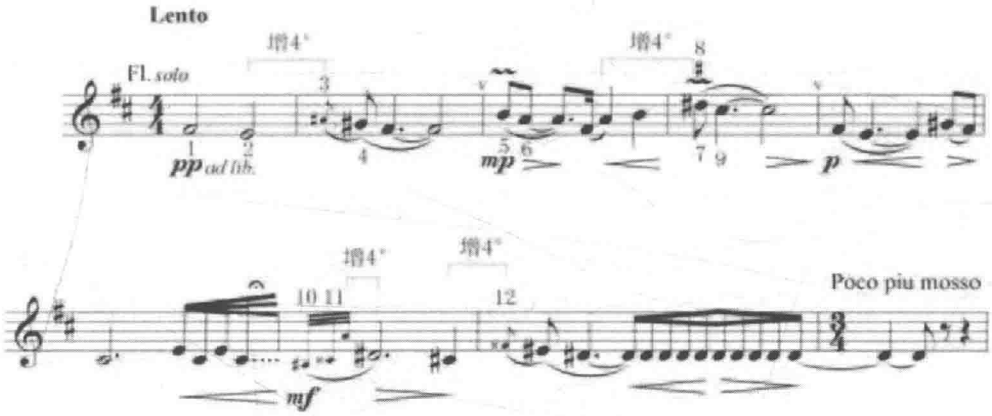


从上例可看出，旋律的变奏由短句到长句再回到短句，在不断变化的节拍中调整律动和呼吸，旋律有时通过音程叠加突出其个性，如第 4 次变奏中短笛与双簧管形成大九度音程，不协和感凸显了民间音乐的质朴。

徐先生对南宋词人姜白石的《十七首自度曲》非常喜爱和熟识，曾反复模唱和推敲其曲调，于是在他的旋律创作中，自然地流淌出那样的曲调风格。如作品《枫桥夜泊》开头使用长笛的中低音区来模仿洞箫的主题。

这段旋律【谱例 2-2-4】，句法是非方整性的，要求演奏时以自由节奏（ad lib.）处理，以小节为单位，构成 2+2+5 的乐句结构。

谱例 2–2–4

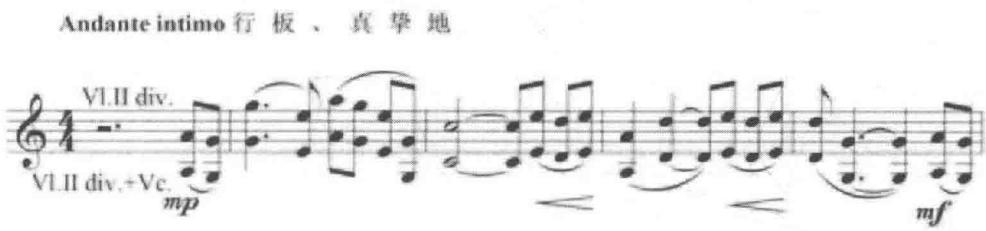


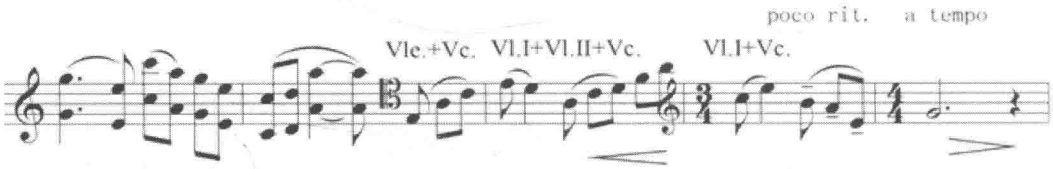
主题的开头围绕♯F 音，在乐节内以二度音程上、下环绕进行，最大音程为纯五度，整体呈现出在迂回中和缓起伏的形态，似诗人船头忧思的剪影。旋律中的增四度音程在听觉上带有一些新鲜、意外，它一方面是调性转移的推动力，而另一方面，它的存在略带中庸之感：在增四度音程中间加入经过音弱化了不协和感（第 3-4 小节 A-（B）-♯D），但又配合渐强的力度使增四度音突出；出现在倚音与主干音之间的增四度音程（第 1-2 小节 E-♯A、第 7 小节、第 7-8 小节 ♯C-xF），其时值短促，并且按照常规作了级进下行的解决，为旋律增添了一些即兴、洒脱的味道。这段九小节的旋律中依次出现了八度以内的全部十二个半音，但并非以十二音序列方式写成，旋律中带有同音高的自由重复或反复，并且没有出现半音化进行，基于中国民族化旋律的特点，含蓄表达了古诗词韵味。

另一个主题“吟诗调”，参看【谱例 3-2-11】，动机以前短后长的节奏为特点。乐句中的休止似乎有意使气息不被填满，模仿人的呼吸，仿佛诗人吟诗时一字一句的抑扬顿挫。

作品《雪里梅园》的旋律富于歌唱性，主题随着调性的转移一次次升华，其发展具有“起、承、转、合”的特点。【谱例 2-2-5】是主题的呈示，由弦乐八度奏体现了其宽广抒情的性格。

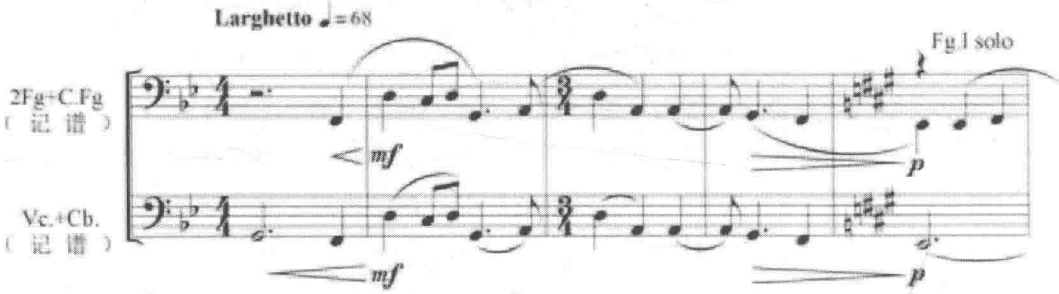
谱例 2–2–5《雪里梅园》





作品《华夏颂》的旋律材料较为丰富，体现出主题风格的多样化特征。引子音调古朴，辉煌中带有沧桑感；主部主题由短笛和长笛独奏，具有西北民歌的味道，这种北方风格的曲调在这五部作品中是独一无二的；副部主题则是歌颂式地、当代的音调；【谱例 2-2-6】，这段连接部的旋律在结尾处有了转折——以小二度音程半音下行到 E 音而不是意料中的小三度下行或者大二度上行，古朴的古代音调中融入了现代风格。

谱例 2–2–6《华夏颂》



在旋律风格上“传统”与“现代”的适度结合使作品音调自然、清新，听起来含蓄内敛，典雅而不俗。作曲家将无论是辉煌的、不屈不挠的、积极向上的、歌颂的旋律材料在这部较大型的接近于奏鸣曲式结构的作品中运用得浑然天成。

二、和声与对位线条

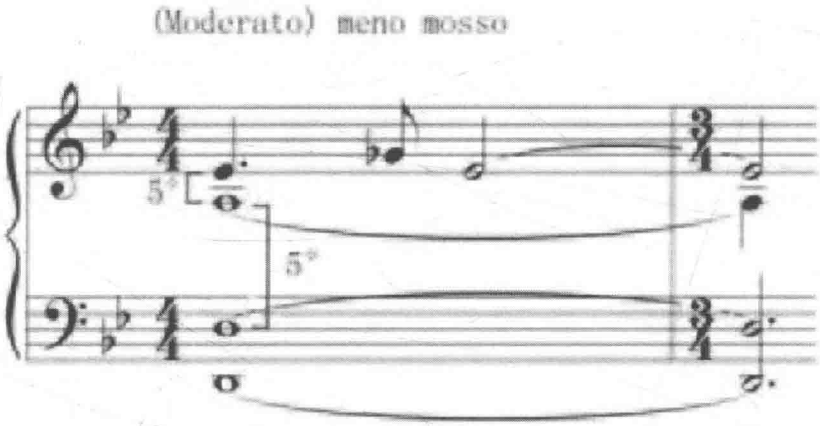
（一）和声

徐先生作品中的和声语汇十分丰富，作曲家将东方韵味的旋律配以多种结构类型的和弦，结合动力较弱的二度、三度的和声进行，弱化了功能性而增加了色彩感。和弦种类主要有三度以及非三度叠置的和弦，而作品中常用的非三度叠置和弦形成的开放式排列使和声听上去透明、宽广，如四五度叠置和弦、附加音和弦以及混合音程和弦等。和声节奏的伸缩变化使作品结构内部实现了色彩的微差和跳跃，在乐句或段落结构点上，和声又常常体现出一定的功能性。举例如下：

作品《枫桥夜泊》第 49 小节，【谱例 2-2-7】，弦乐组（除 Vl.I）叠加为五度叠置的

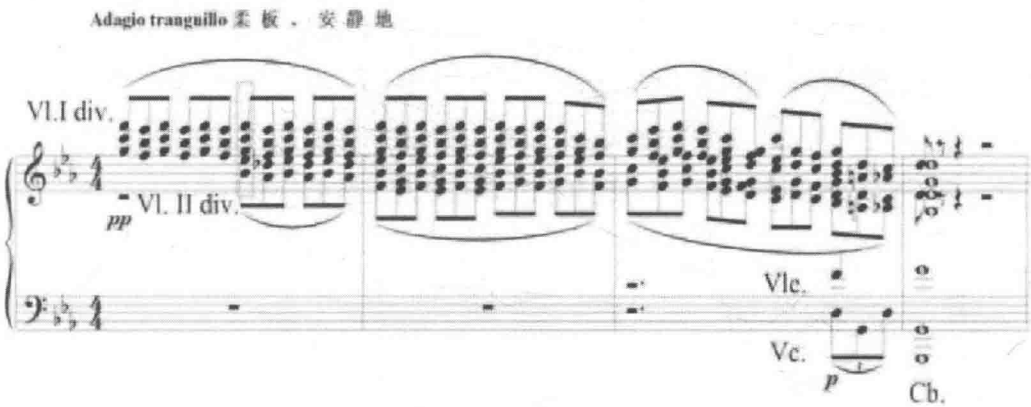
和弦。

谱例 2–2–7



作品《雪里梅园》的引子部分，【谱例 2-2-8】，方框内的和弦的音高背景是 ♭E 五声宫调式音阶，♭E-F-G-♭B-C，它的纵向排列方式强调了四度叠置的效果。横向和声进行具有五声旋律调式的风格特点，以二度平行进行为主，同时加入更加旋律化的小三度、纯四度进行。

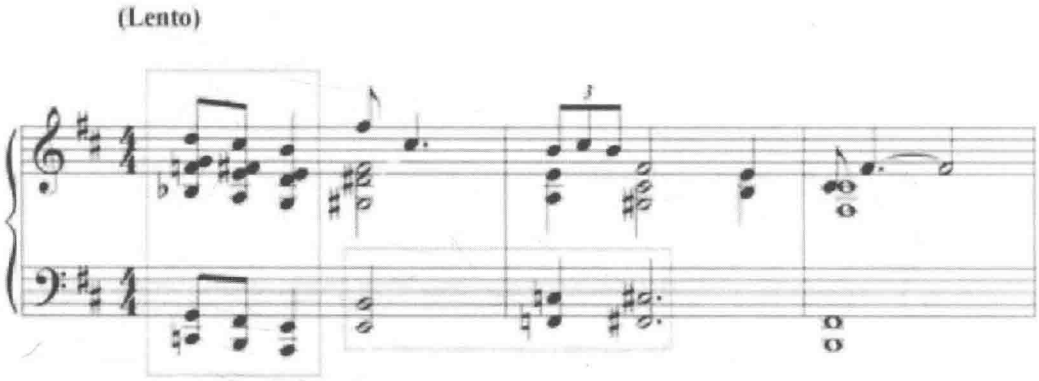
谱例 2–2–8《雪里梅园》



作品《枫桥夜泊》第 104-106 小节铜管组与弦乐组部分同度结合为混合音色的片段，【谱例 2-2-9】，声部以顺置法排列成四度、五度混合叠置的“琵琶”和弦，以平行进行为主。值得注意的是，声部中的小二度进行使旋律和低音都具有了半音化的风格，和弦多个层面的半音进行使音响具有纵深推进的特点。

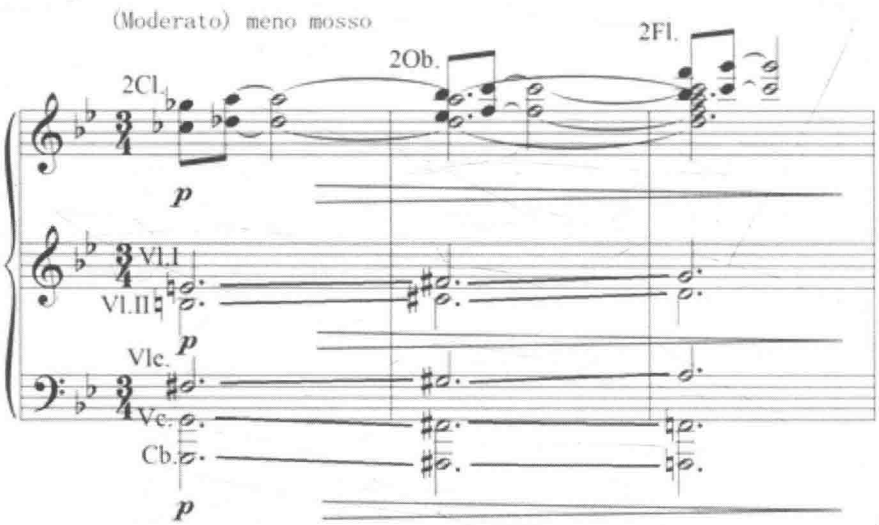
值得注意的还有，此例和声节奏较为密集，铜管组与弦乐组结合时各自具有完整的和声排列，使色彩丰富的音响获得了融合感。

谱例 2–2–9《枫桥夜泊》



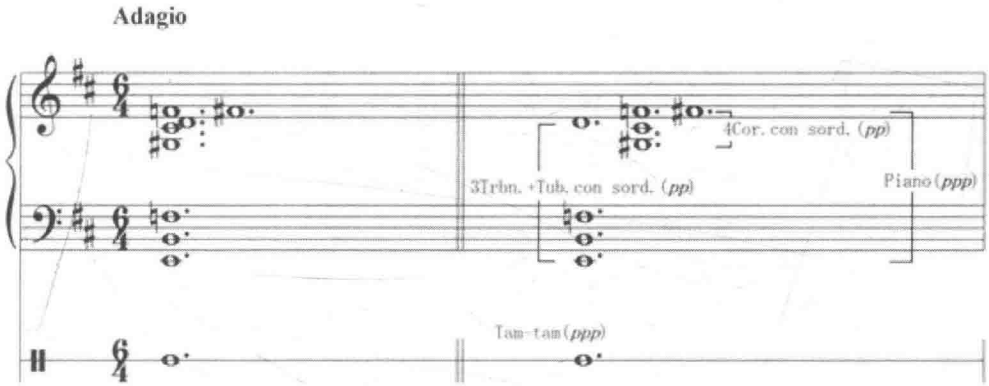
第 57-59 小节中，【谱例 2-2-10】，木管组以空五度平行进行的线条依次叠加，在高音区形成交错排列的三度叠置和弦，附加四度音 G；弦乐组在中低音区所担任的和声，在第一小节采用混合音程的排列方式，上方三声部为四度叠置，次中音声部与低音构成七度音程，这个和弦通过上方三声部的全音 - 半音上行和低音的半音下行，进行到第二、三小节混合音程排列的和弦，声部叠加，但力度、紧张度削减。

谱例 2–2–10《枫桥夜泊》



同一曲的第 60 小节中出现的“钟声”和弦构思细腻，【谱例 2-2-11】，它以铜管组、钢琴、低音大锣结合而成，是一个特殊的高叠复合和弦。

谱例 2-2-11《枫桥夜泊》



这一和弦以建立在 E 音上的属九和弦为基础，即 **E-♯G-B-D-♯F**，为了增加不协和度，加入了六度音 **♯C**，又在九音下方填充了小二度音 **F**。这一和弦听上去可使人感受到寒山寺的钟声是低沉而浑厚的。

徐先生对和声敏锐的感受力、深厚的和声功底是他成功驾驭乐队音响所不可或缺的重要因素，他的和声不局限于单一的类型，而是根据音乐的表现需要，自如地组合出他所需要的和音类型。无论是描写水面的波光还是寒鸦的“尖叫”，或是梅花的盛开、寒山寺的钟声所构成的和音音响，都很容易使人建立起相关的联想。

（二）对位线条

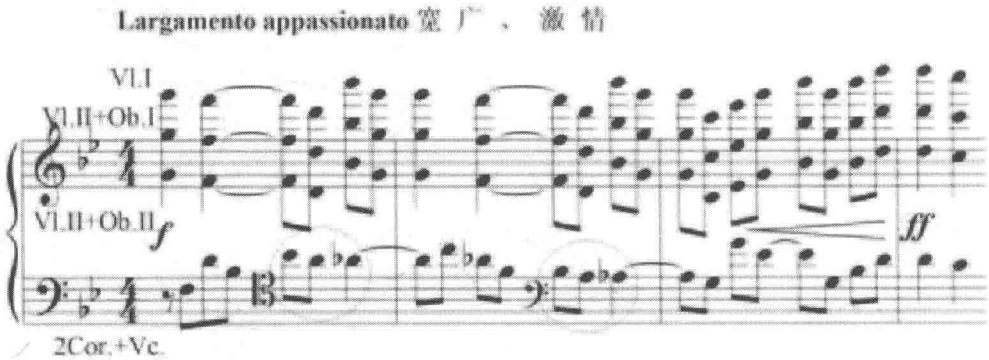
除了色彩独特的和声，笔者印象深刻的还有作品中动听的旋律以及不绝如缕的对位线条。徐先生认为：要使作品能够突出民族风格，优美的旋律是必不可少的元素。

作品常以丰富的声部线条对旋律作支持或加以烘托和推进，使气息绵延不断，丰富了内层音响，增加了内在动力。苏夏先生的文章《和声民族化的历史与现状》中曾提到：“星海认为：和声的民族化应注意与复调表现手法相结合。……星海着重指出这一点，可能是针对这种情况，以多声部的曲调化来弥补音响的薄弱面。”[①] 这五首作品的对位线条中，有许多体现出这种“中国风格”的支声旋律，这种中国音乐的多声部写作方式正是结合了民族化的和声，是管弦乐作品民族化风格的特征之一。

如作品《雪里梅园》的再现段落运用了对位线条——圆号和大提琴的带有半音化进行的与主旋律相对比的旋律，【谱例 2-2-12】，使得内声部的进行变得活跃，从而推动音乐产生出激动的情绪。这一手法普遍见诸于其他几部作品。

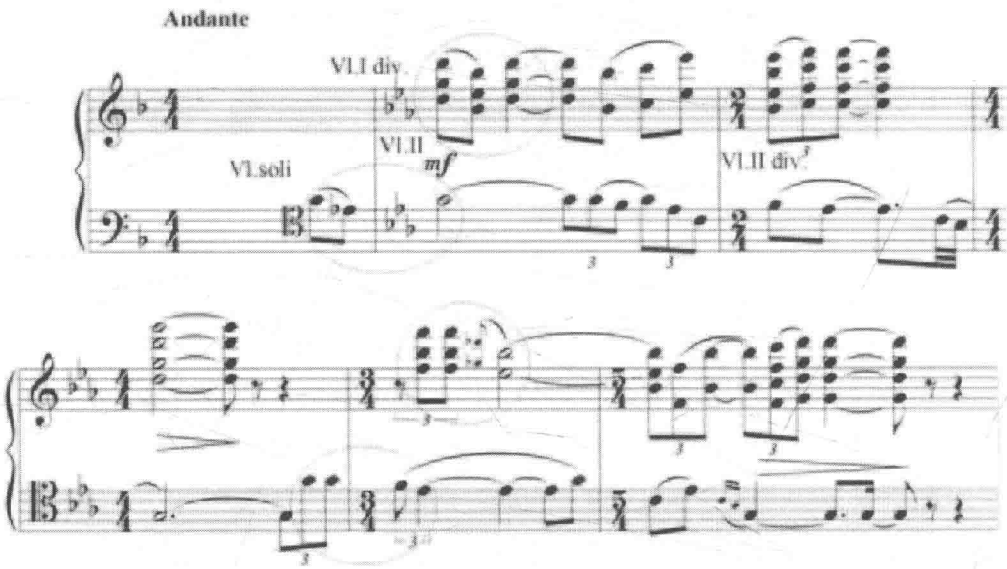
① 苏夏 . 和声民族化的历史和现状 [J]. 音乐研究，1981(03).

谱例 2-2-12《雪里梅园》



作品《边寨音画》第 32 小节中，【谱例 2-2-13】，大提琴声部对旋律进行第一次发展，第一、第二小提琴声部在句子的开头以多层线条形成的和弦对其进行局部模仿。

谱例 2-2-13《边寨音画》



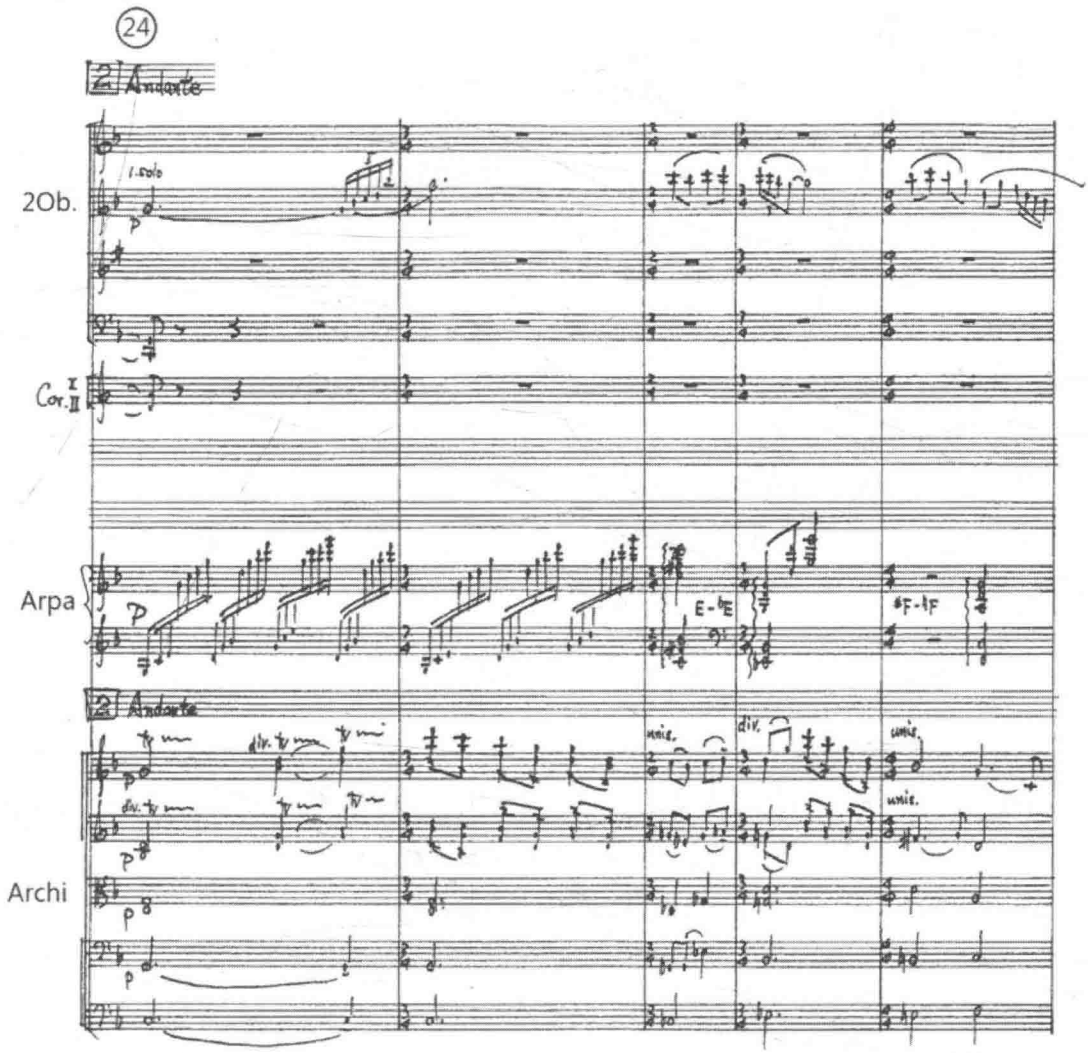
某些对位线条类似支声线条，支声线条对悠长的旋律能够起到很好的衬托和支撑的作用，通过同源型的线条而不是对立型[①]的线条而不是对立型的线条对主旋律委婉含蓄地加以“附和”，也是这几部作品中所体现出来的对位手法民族化倾向特征。

典型的如作品《边寨音画》第 24-28 小节，【谱例 2-2-14】过渡句由第一双簧管独奏主旋律，第一、第二小提琴奏多层支声线条，其中第一小提琴由 G 音开始，随后分离出

① 笔者自定义，同源型线条即支声线条或围绕主旋律发展的线条；对立性线条即脱离主旋律或与其形成反差的线条。

装饰的颤音以及震音线条，在第 26 小节又与双簧管的旋律线条汇合。

谱例 2-2-14《边寨音画》



作品中的对位线条很多时候是围绕主要旋律，对主要音调进行装饰或者模仿，起到强调或者渲染主要旋律的作用，这种手法体现了具有民族风格的管弦乐织体中的线条交织以及相互推动的特点。

第三章　乐队编制、乐器及各乐器组使用情况

第一节　乐队编制

本文所研究的徐振民先生的五首管弦乐作品均属于现代管弦乐队的常规大型乐队编制。其中《雪里梅园》（1979）、《边寨音画》（1986）、《枫桥夜泊》（1991）三部作品使用的是双管编制；《金陵怀古》（1994）、《华夏颂》（1996）则使用三管编制。

从表 3-1 中可以看出：

在使用双管编制的三首作品中，唯独《雪里梅园》在木管乐器组中用到了英国管，音色使用突出，如在引子部分，第 9-16 小节，它的音色首次出现，呈示出一个完整的上下两句结构的八小节乐段，表现主人公陷入深沉、怀念的思绪。三管编制的作品中，英国管作为常规编制，与短笛、低音单簧管、低音大管成为作曲家手中扩展音乐表现幅度不可或缺的音色。

铜管组成员小号在除了《枫桥夜泊》之外的其他四部作品中都使用三支。显然，使用三支小号可以获得完整而音色统一的三和弦，使和声更加结实有力；铜管组增加了强质音色的占比，增加了“金属色”。在双管编制的作品中，小号的线条尤其突出。如作品《雪里梅园》的再现部分，第 117-122 小节，三支小号奏强有力的三和弦副旋律线条，为宽广激情（Largamente appassionato）的情绪增加了明亮的音色；在作品《边寨音画》的 A 段落第 53-56 小节中，在乐队全奏的织体中，三支小号奏内声部伴奏线条，但情绪激昂、起伏较大、节奏紧凑的三和弦声部与以弦乐为主的主要线条形成此起彼伏的呼应关系，表现了作曲家内心的激动与真挚情感。

打击乐组中的定音鼓在作品中是固定成员；大锣在作品《枫桥夜泊》中，只作为“钟声”组合音色之一在使用，镲只用在“乌啼”的片段中作为力度的烘托。彩饰乐器在五首作品中的使用程度不同，竖琴运用在了每部作品中，我们可以想象到作曲家所描摹的那种流动的、闪闪发光的音响。由此，也可看出作曲家在乐器的音色运用方面十分讲究，有其使用上的偏好和特点，从而在整体上对作品的音响产生影响。

在三首使用了民族乐器的作品中，作曲家将它们作为一种特定场景才使用的音源，在作品的特定段落出现。例如在作品《边寨音画》中用中国鼓刻画民族歌舞场面；在作品

《枫桥夜泊》的第三部分，从第 116-137 小节用管子描绘“吟诗调”的意境；在作品《金陵怀古》中，用琵琶在不同的结构部位表达出截然不同的意境，用大堂鼓刻画敌人战船逼近金陵古城的危急场面等。

表 3–1　五首作品的乐队编制

	《雪里梅园》	《边寨音画》	《枫桥夜泊》	《金陵怀古》	《华夏颂》
木管组	2Fl.，2Ob.& C.ingl.，2Cl.（bB），2Fg.	2Fl.，2Ob.，2Cl.（bB），2Fg.	2Fl.，2Ob.，2Cl.（bB），2Fg.	Picc.，2Fl.，2Ob.，C.ingl.，2Cl.（bB），Cl.b.（bB），2Fg.，C.fg.	Picc.，2Fl.，2Ob.，C.ingl.，2Cl.（bB），Cl.b.（bB），2Fg.，C.fg.
铜管组	4Cor.（F），Trbe.，3Trbn.，Tub.	4Cor.（F），3Trbe.，3Trbn.，Tub.	4Cor.（F），2Trbe.，3Trbn.，Tub.	4Cor.（F），3Trbe.，3Trbn.，Tub.	4Cor.（F），3Trbe.，3Trbn.，Tub.
打击乐组	Timp.，P-tti.，Cassa	Timp.，Trg.，T-no.，T-tam.，P-tti.，Cassa	Timp.，T-tam.，P-tti.	Timp.，T-no.，P-tti.，T-tam，Cassa.	Timp.，T-ro，P-tti.，T-tam.，Cassa
彩饰乐器组	Vib.，Arpa	Cmpli.，Arpa	Cmpli.，Sil.，P-no.，Arpa	Cel.，Cmpli，Sil.，Vib.，Arpa	Cmpe.，Arpa，Pf.
民族乐器		Chinese Drum.（中鼓、较小鼓、小鼓）	Guanzi（管子）	Pipa，（琵琶）Chinese Drum（大堂鼓）	
弦乐组	Archi	Archi	Archi	Archi	Archi

下文将选择一些有趣的例子对乐器使用情况从多个方面作进一步的分析。

第二节　独奏乐器的使用

管弦乐队中的独奏是指某一段旋律由一种乐器担任。无伴奏的独奏很容易得到突出，好比特写镜头，可表达出细腻的表情，关键是选择恰当的音色，发挥其特有的表现力；有伴奏的独奏，通常应该注意配器的“透明性”[①]，有时伴奏声部对独奏旋律的衬托和支持写法特别。

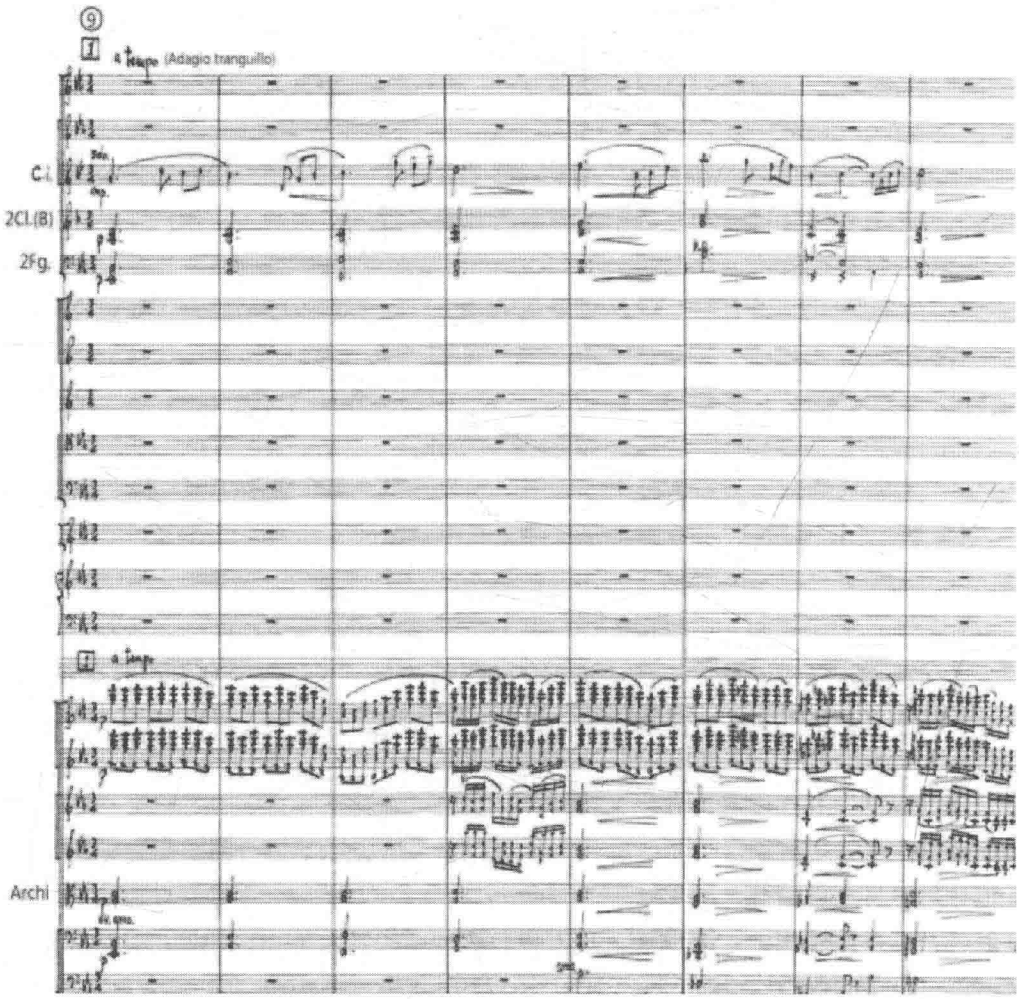
在音色布局方面，独奏音色作为“常客”，对作品的结构起着非常重要的作用：有时它是以纯音色作为表现的主要方面，具有更自由的“表达”能力，刻画形象或描摹意境；有时，它又作为某种贯穿音色，出现在作品特定结构部位，有其特有的使用方式和表现意义。

① 辟斯顿 . 配器法 [M]. 上海：上海文艺出版社，1962：77.

一、作为纯音色的独奏

作品《雪里梅园》中，引子部分的第二句由英国管担任独奏，【谱例 3-2-1 】。奏出一段完整的 8 小节旋律，仿佛是将第一句零星的回忆的片段拼接起来。英国管音色鲜明，但并不显得突兀：它处于乐队中音区，音色浓郁深沉、柔和又略微黯淡，为作品铺垫了某种基调；其次，它将前一句木管组中音区的留白填充起来，使引子的意境由虚到实。这一笔虽然出现在引子中，但在整个作品中都令人难忘。伴奏部分笔墨不淡：弦乐延续前一段落的音型背景，木管组与弦乐组的混合音色在低音区担任密集排列的和声，背景与和声各自占据了旋律之外的音区，并以延续的音色①、混合音色的处理方式弱化了鲜明性，不但使音区均衡、音响饱满，也起到突出和衬托旋律的作用。

谱例 3–2–1《雪里梅园》

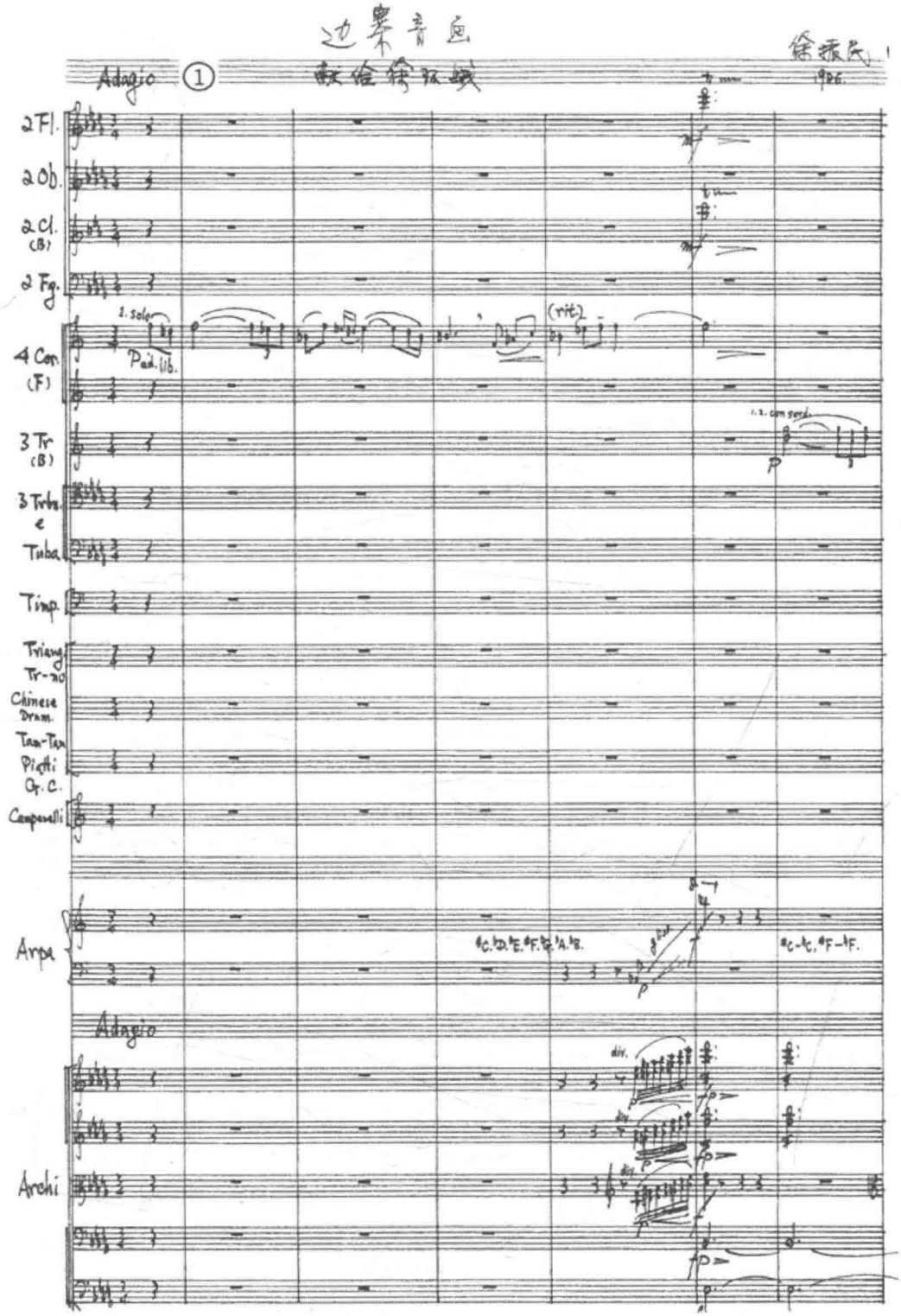


① 延续的音色：笔者自定义，指在作品前一结构部位担任某种功能的音色延续到下一部分。此处特指保留了之前的织体而融入新的音色布局中。

笔者注意到，圆号是徐先生喜爱的乐器之一，它担任的独奏极具意境。作品《边寨音画》第 1-6 小节，【谱例 3-2-2】，第一圆号弱奏旋律，仿佛将彝族边寨景色的朦胧画面拉近到我们面前。这是一句无伴奏的独奏旋律，标记节奏自由地演奏（ad lib.），圆号音色中的空间感和弱奏时的柔和甜美，表现出山歌风格中的民族味道，十分亲切 。

随着这句旋律的最后一个音奏出，竖琴的刮奏以及弦乐组的快速上行音阶引出和声背景，之后两支加弱音器的小号奏出应答短句。作品以铜管乐器弱奏的独白开始，色调带有一种少数民族异域风情又不失肃穆。此外，处于句末的和声也位于音区两端，不干扰独奏音色，音响纯净。

谱例 3–2–2《边寨音画》


边寨音画
徐振民
1986
Adagio ①
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (B)
2 Fg.
4 Corni (F)
2. solo
Pad. lib.
(rit.)
3 Tr. (B)
1. 2. con sord.
3 Trbone
Tuba
Timp.
Triang
Tr-no
Chinese Dram.
Tam-Tam
Piatti
Cy. C.
Campanelli
Arpa
Adagio
div.
Archi

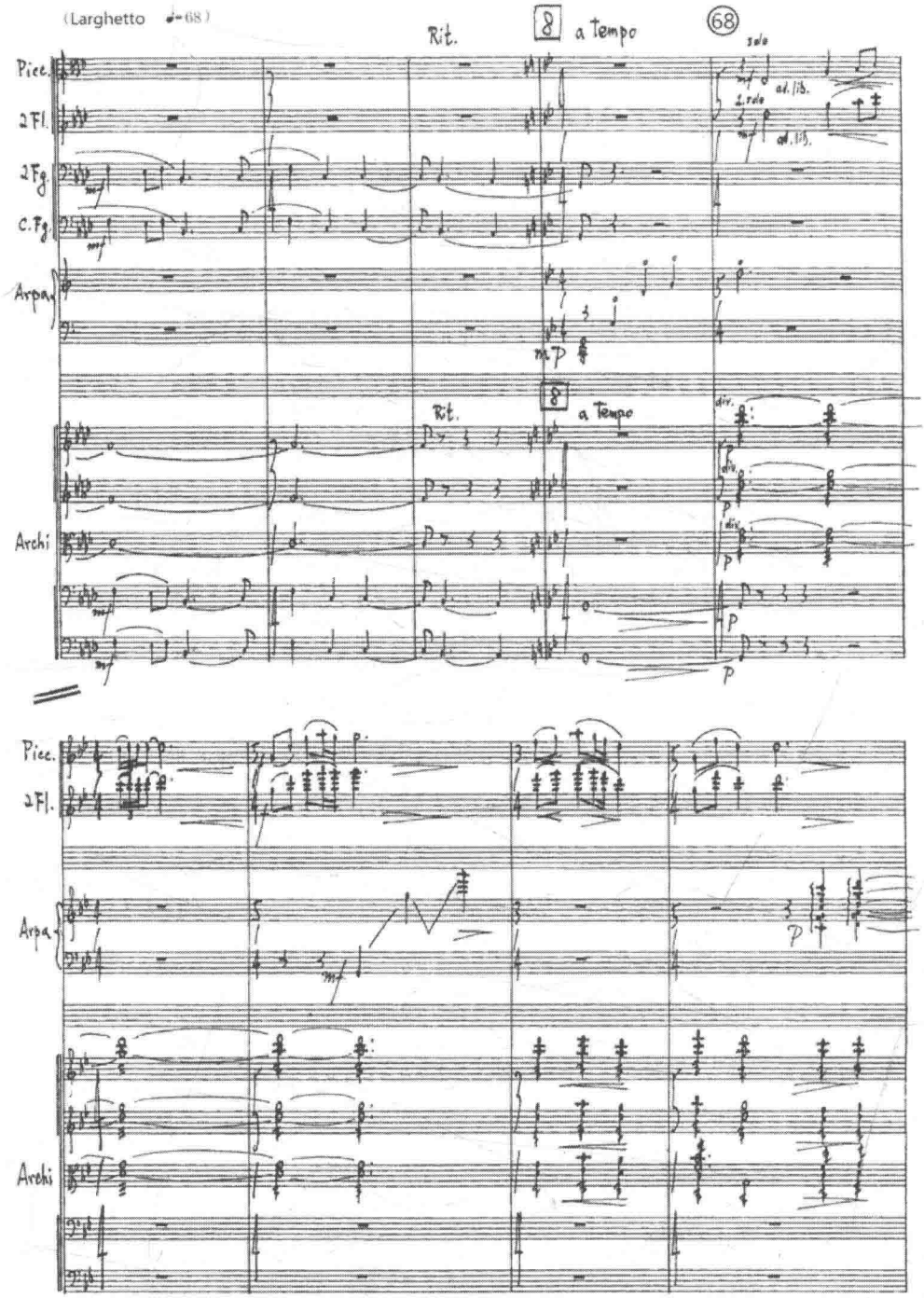
作品《边寨音画》A 段主题的第二句是带有伴奏的独奏，参看【谱例 3-2-6】，由第一长笛担任，运用了长笛的高音区，旋律开头的几个音与圆号相同，并未转调，使旋律比原调性提高五度（隔一个八度）发展。使主题明亮清晰起来，犹如朦胧的天光渐渐放亮。伴奏部分只用了弦乐和竖琴，弦乐和声与独奏旋律走向一致，成为温和地、近似凝滞的背景。

作品第 61-65 小节，参看【谱例 3-2-8】，第一长笛的独奏旋律与竖琴、弦乐伴奏在节拍上依次进入，相差半拍，伴奏将独奏旋律的音头留出，又像是突然间闯入进来，增加了紧张感，以节奏突出了色彩。

作品《枫桥夜泊》第 1-9 小节，作曲家特别集中地运用到长笛低音区的音色，参看【谱例 2-2-4】，第一长笛独奏的主题，旋律风格模仿中国古典音乐的音调。长笛的低音区音色冷漠、柔和，结合中音区的甜美、透明，使旋律徘徊在明暗之间，以较自由的节奏、气息韵律模仿中国民族乐器——箫，此处并不只是着意于音色的相像和逼真，更是塑造了一种神秘、幽静的气氛。

徐先生的作品中还有较为特别的混合音色“独奏”（solo）运用，在作品《华夏颂》中，【谱例 3-2-3】，主部主题的第一次陈述由短笛和第一长笛的同度混合音色担任，谱面上标出 ad lib.，以较自由的节奏演奏（ad lib.）。这样的处理并不符合常规，一件独奏乐器被要求节奏自由、自如地去表达是有良好效果的，而两件独奏乐器被要求用自由的节奏同度奏，就显得不那么“自由”了，需要这两件乐器的演奏家有相当默契的配合，同时将这句主题自如地发挥出来。短笛对长笛中高音区的同度重复，增加了长笛音色的亮度，笔者推断这是作曲家为塑造这一站在高山上看大河奔流的主题，刻意用短笛与长笛相结合的同度混合音色来模仿竹笛的音色。作曲家如此创造性的运用这两种最为常见的音色，实令人赞叹。这一用法无论从音区还是音色上也与之前连接句中混合有低音弦乐器的大管与低音大管的八度奏形成了最为鲜明的对比。值得注意的是，这一独奏开始被裹在弦乐和声伴奏层中，随着力度的渐强和情绪的增涨而渐渐突破了和声伴奏层，来到了音区的上方，愈渐明晰，体现了独奏与伴奏在整体音响中此消彼长的变化。

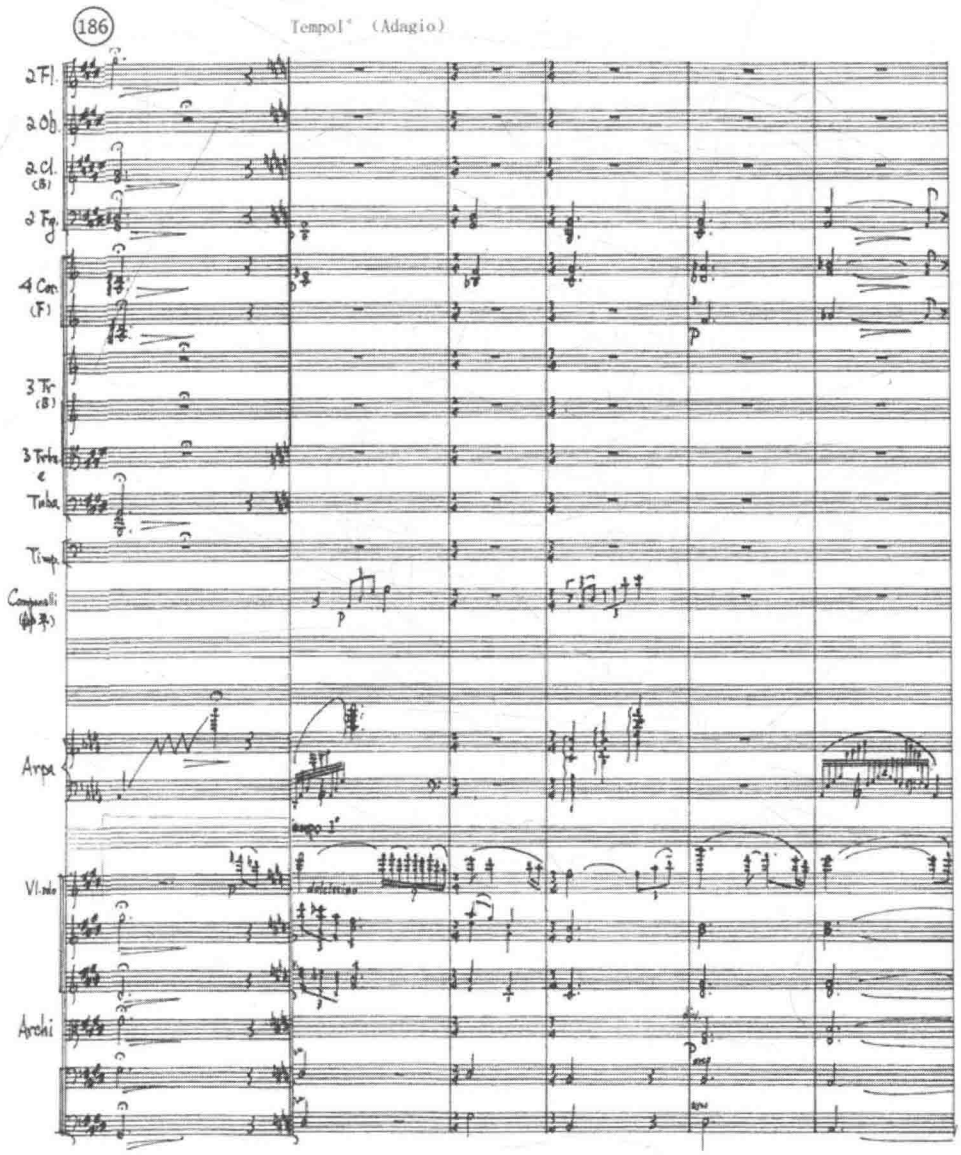
谱例 3-2-3《华夏颂》



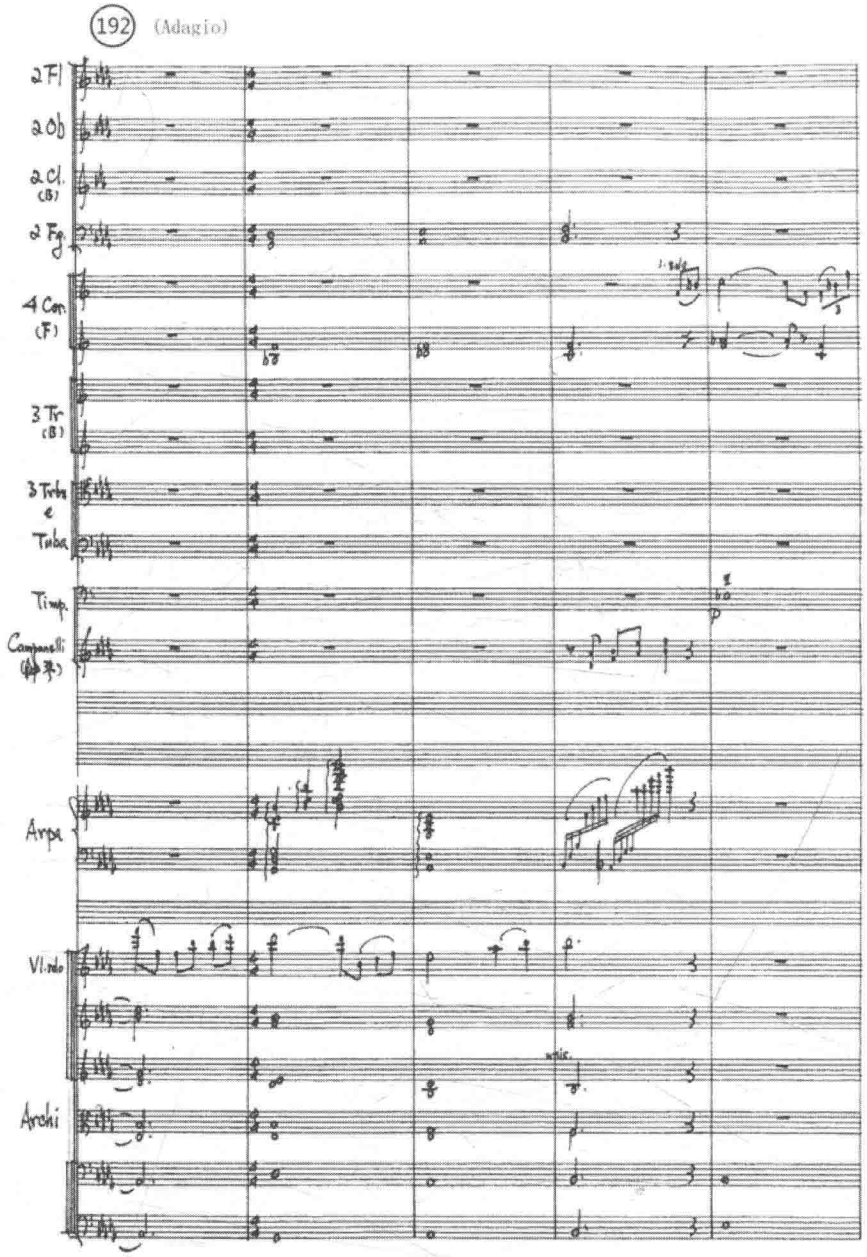
弦乐器的独奏音色虽然不多见，但只要用到，便相对更加抒情、优美，它们特有的细

腻色彩，极富表现力。如在《边寨音画》第 186-195 小节中，【谱例 3-2-4】，由一把小提琴独奏旋律，它比前面由圆号、长笛担任的这个主题的任何一次都更加悠长、更加婉转。旋律位于高音区，穿透力很强，节奏富有弹性，极具弦乐的抒情性，小提琴运用灵活的演奏技术在表现这一主题细腻的抒情方面可谓是“脱颖而出”。伴奏由大管、圆号、弦乐结合的和声背景加入钟琴、竖琴作点缀，第 190 小节中提琴和圆号声部对中音区的填补，使和声伴奏对旋律的八度上跳做了反向的支撑，是音响均衡饱满，凸显了独奏旋律的韧性和张力。

谱例 3–2–4（a）《边寨音画》



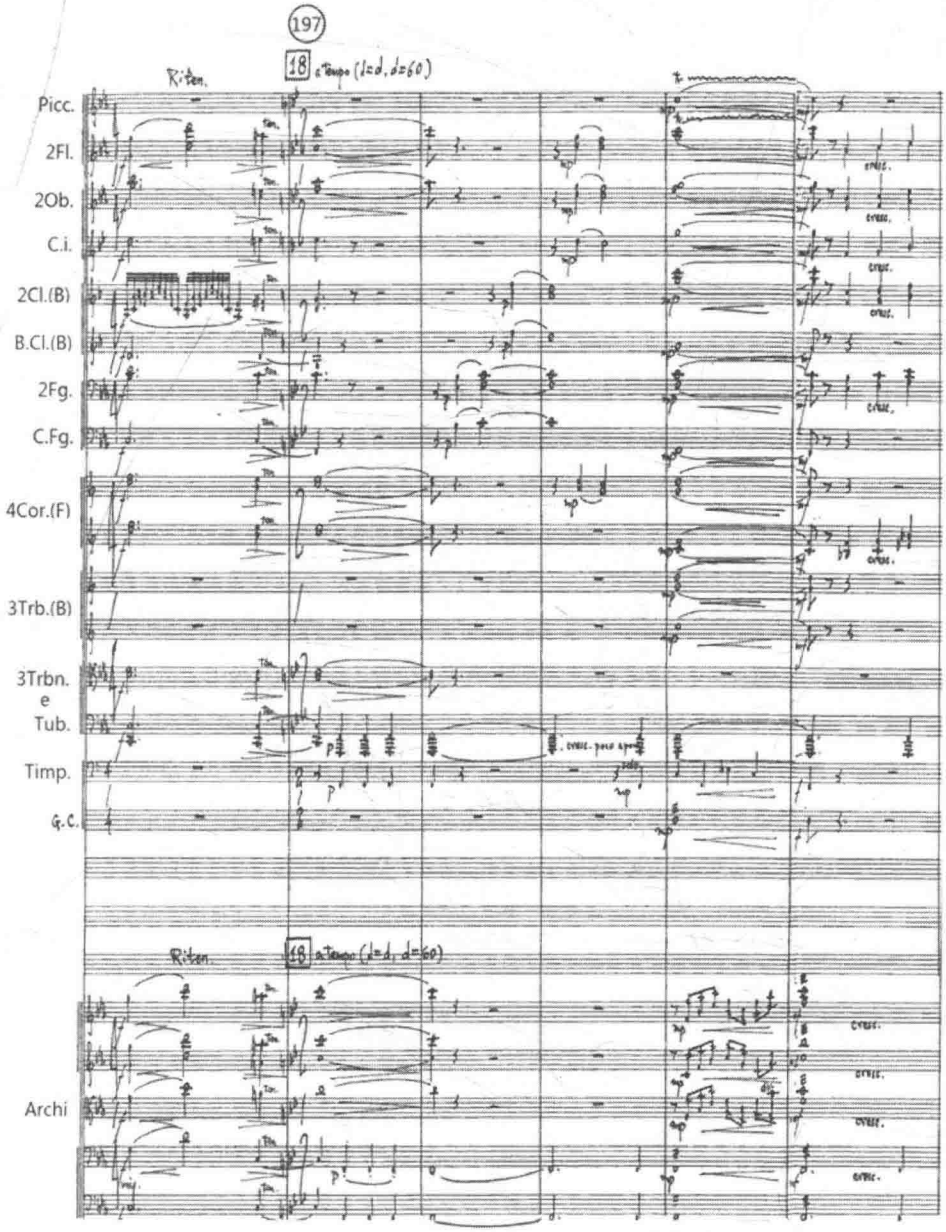
谱例 3–2–4（b）《边寨音画》



作品《金陵怀古》的尾声部分，【谱例 3-2-5】，作曲家为定音鼓设计了一段独奏。一般来说，由于打击乐器的特性适合强调节奏和色彩，容易引人注意，而这段十分“隐蔽”的独奏音虽然不多，始终弱奏，却保持了很长的气息，充满张力。第 197 小节再现段的开始，定音鼓先是作为低音线条出现在混合音色的声部层，第 200 小节自低音层剥离出来作为独奏旋律并延续到作品结束，长达 26 小节。在趋向静止的木管组与铜管组的和声背景下，

定音鼓的旋律动机保持着节奏的律动，并带出了弦乐组有些激动的震音线条。尾声与引子前后呼应，定音鼓围绕 F 音的旋律动机，似乎是音乐的回溯，最后在它稳中有动的线条中收束全曲。

谱例 3–2–5《金陵怀古》



二、作为音色动机的独奏

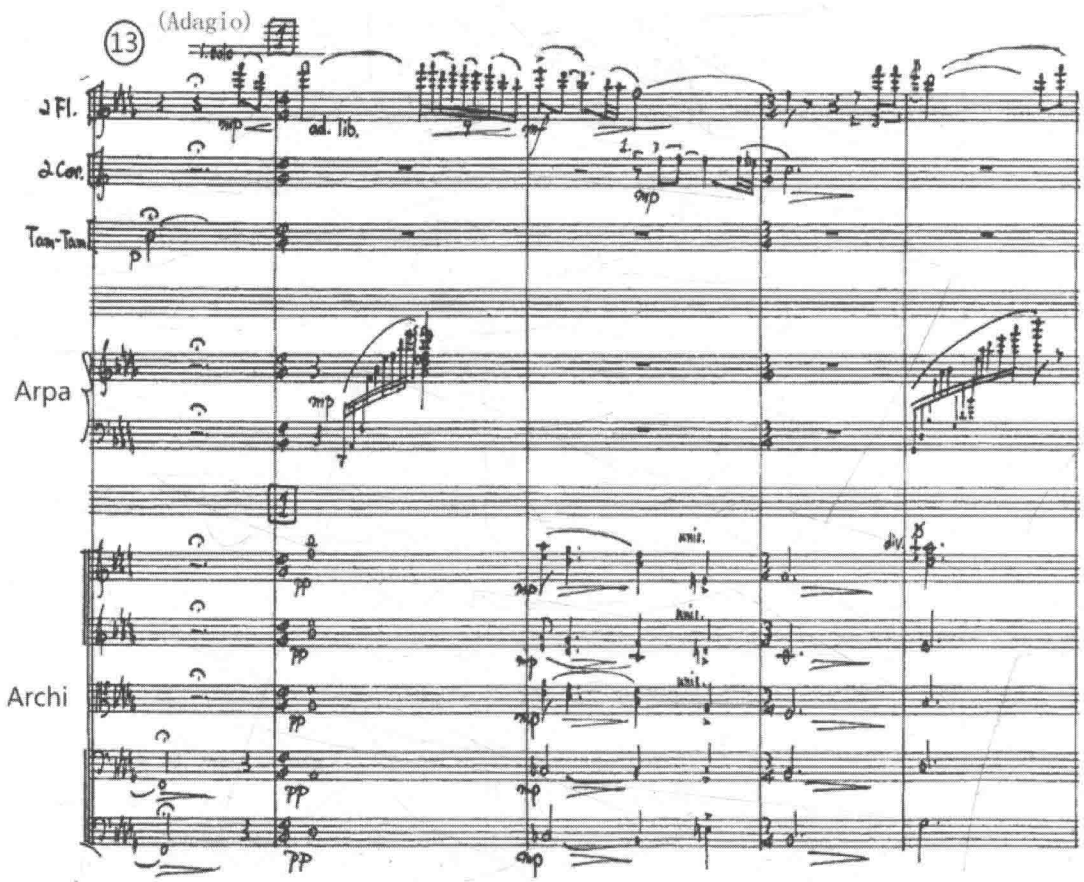
在徐先生的作品中，从音色布局来说，独奏音色还有特定的“角色固定”的使用方式，

作为一种固定的“音色动机”贯穿在作品中：一类是当不同音色陈述并展开主题时，总是由同一种独奏音色与其进行对话、对其模仿或者补充，这一“固定搭配”使主题在每次变化中都能得到“重温”；另一类是使呈示段落与再现段落的音色布局一脉相承的音色动机的再现，使音色在结构上得到“回归”。

以作品《边寨音画》为例，【谱例 3-2-6、3-2-7、3-2-8、3-2-9】，作品中几个阶段都是由圆号对不同的独奏音色形成模仿，进行收束，圆号成为了一条贯穿的音色线索（小节 15、30、64、196）。因此，笔者将这一独奏音色使用方式称之为“音色动机”的贯穿：

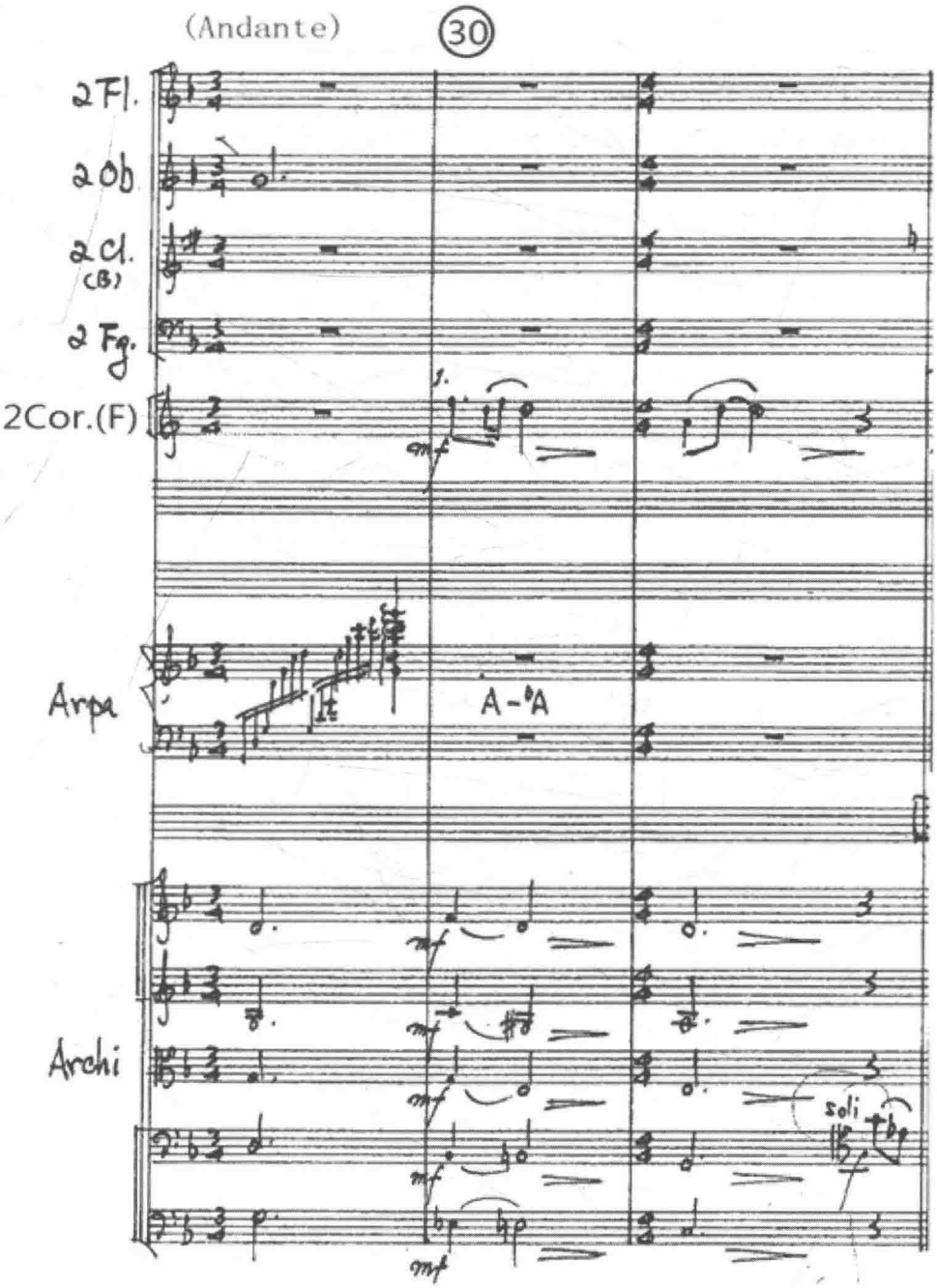
【谱例 3-2-6】，主题旋律由长笛独奏担任，在句尾，第一圆号对长笛旋律的结束音进行延伸，形成回声效果。

谱例 3–2–6《边寨音画》



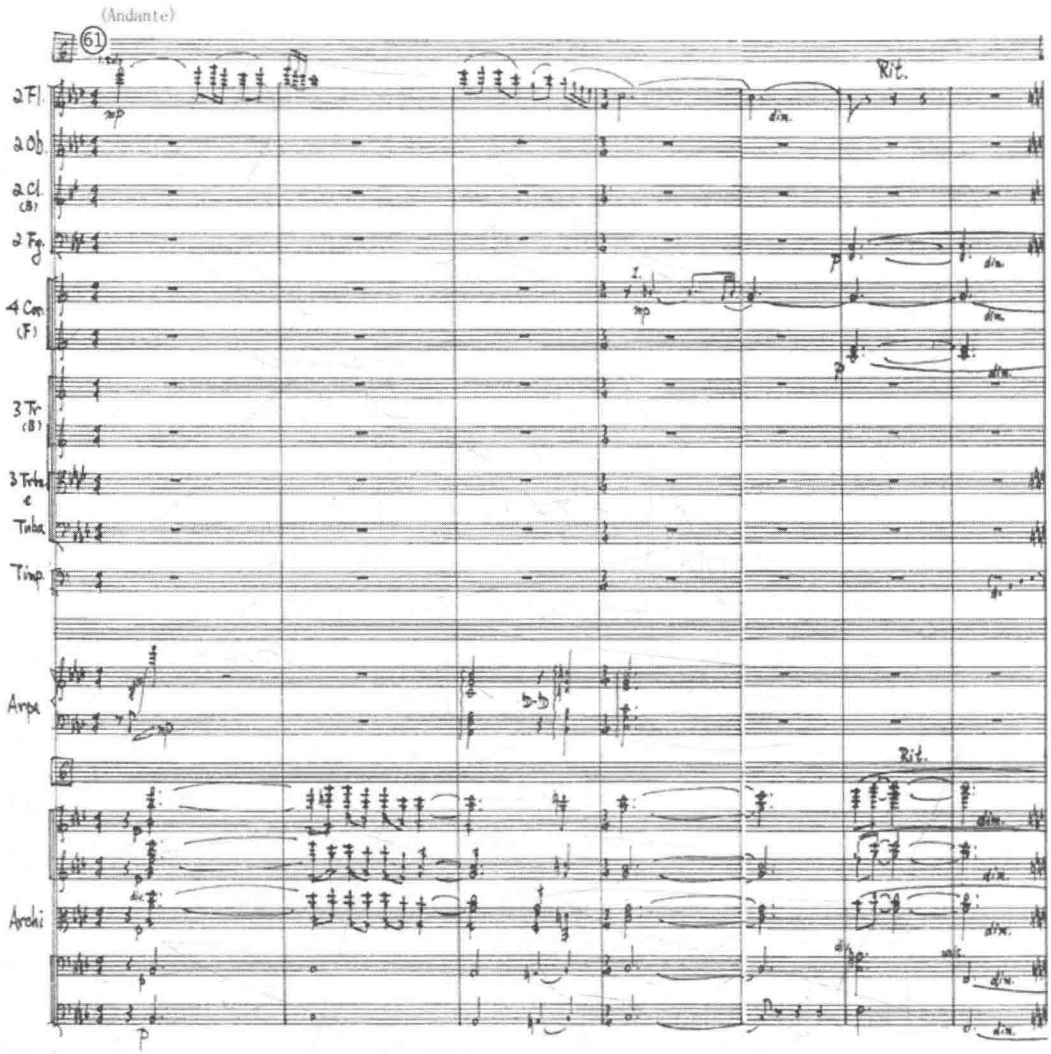
【谱例 3-2-7】，第 24-31 小节中，由第一双簧管独奏过渡句，在第 30 小节，第一圆号围绕过渡句的结束音 G 奏出一个延伸的片段，同时力度渐弱作收束。

谱例 3–2–7《边寨音画》



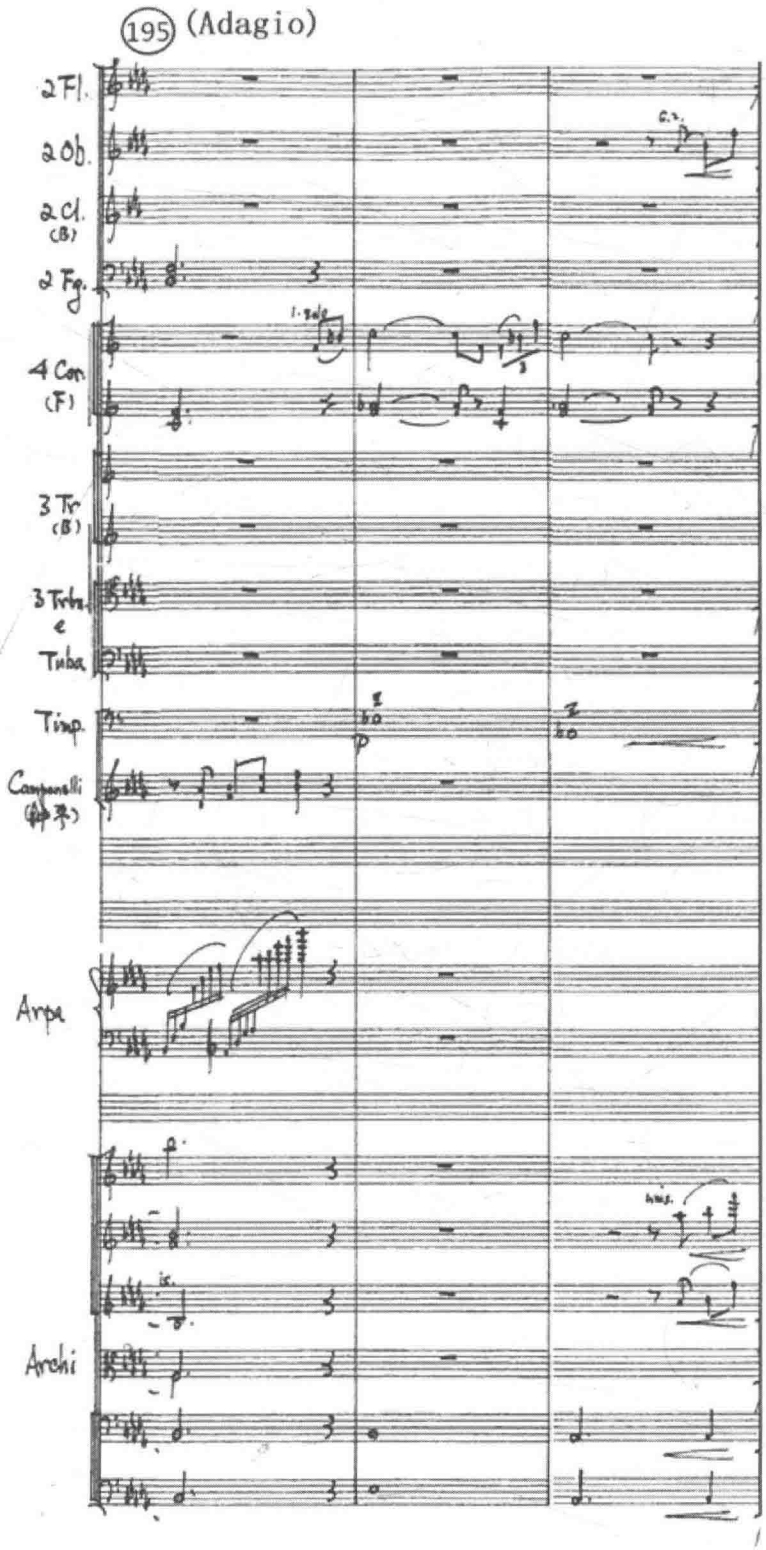
【谱例 3-2-8】，第 61-67 小节，第一个段落 A 段的结束部分，由第一长笛独奏主题，在长笛的结束音的长音持续中，圆号在较低的音区再一次奏应答式的补充乐句，强调长笛旋律的结束音 C，与第一次呈示形成了音色上的回顾。

谱例 3–2–8《边寨音画》



【谱例 3-2-9】，在该作品结尾处的第 195-197 小节，小提琴独奏再现的主题句结束之后，第一圆号独奏了一个补充的乐句，作为尾声，与它在引子中的独奏形成音色上的呼应，使作品在音色上体现出首尾照应。

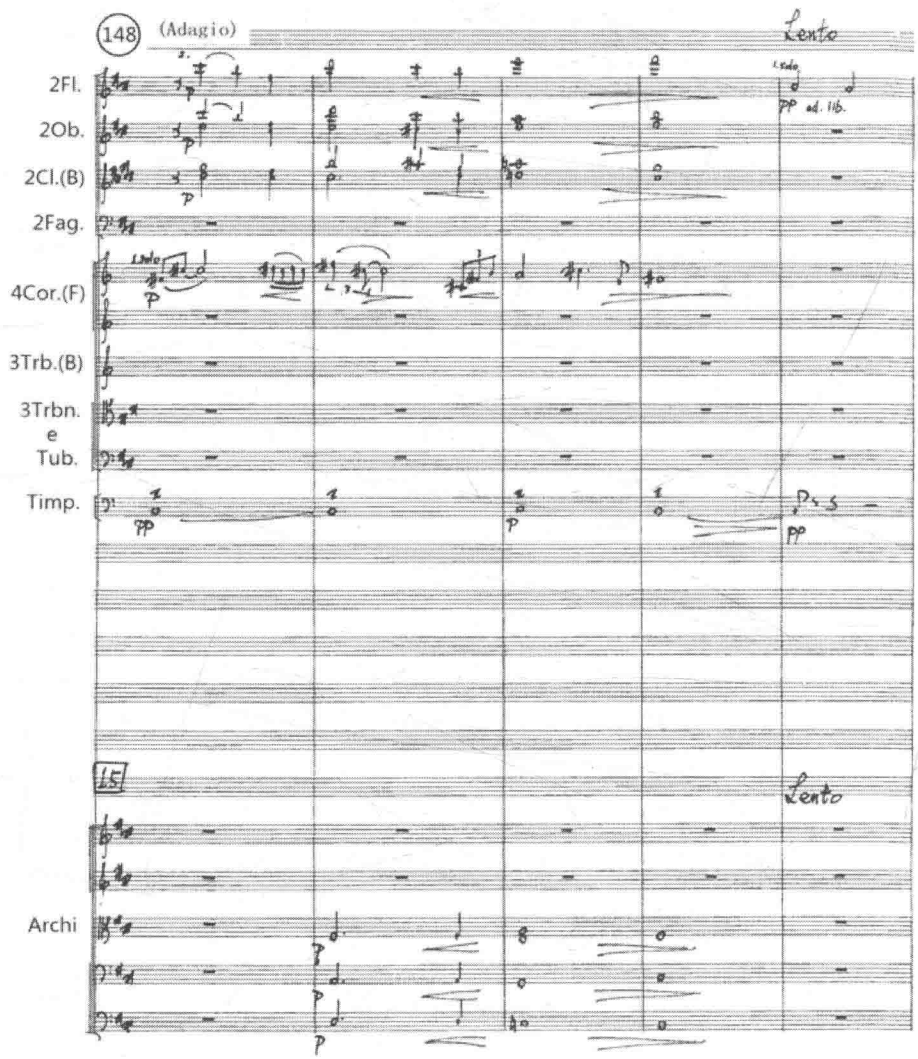
谱例 3-2-9《边寨音画》


195
(Adagio)
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
(B)
2 Fg.
4 Corn.
(F)
3 Tr.
(B)
3 Trbn.
e
Tuba
Timp.
Campanelli
Arpa
Archi

作曲家对圆号独奏这种特有的运用方式，也体现在《枫桥夜泊》中，圆号在作品的许多阶段担任补充句或过渡句，体现了统一的音色运用逻辑，这成为作曲家极富个人特点的独奏乐器使用方式。

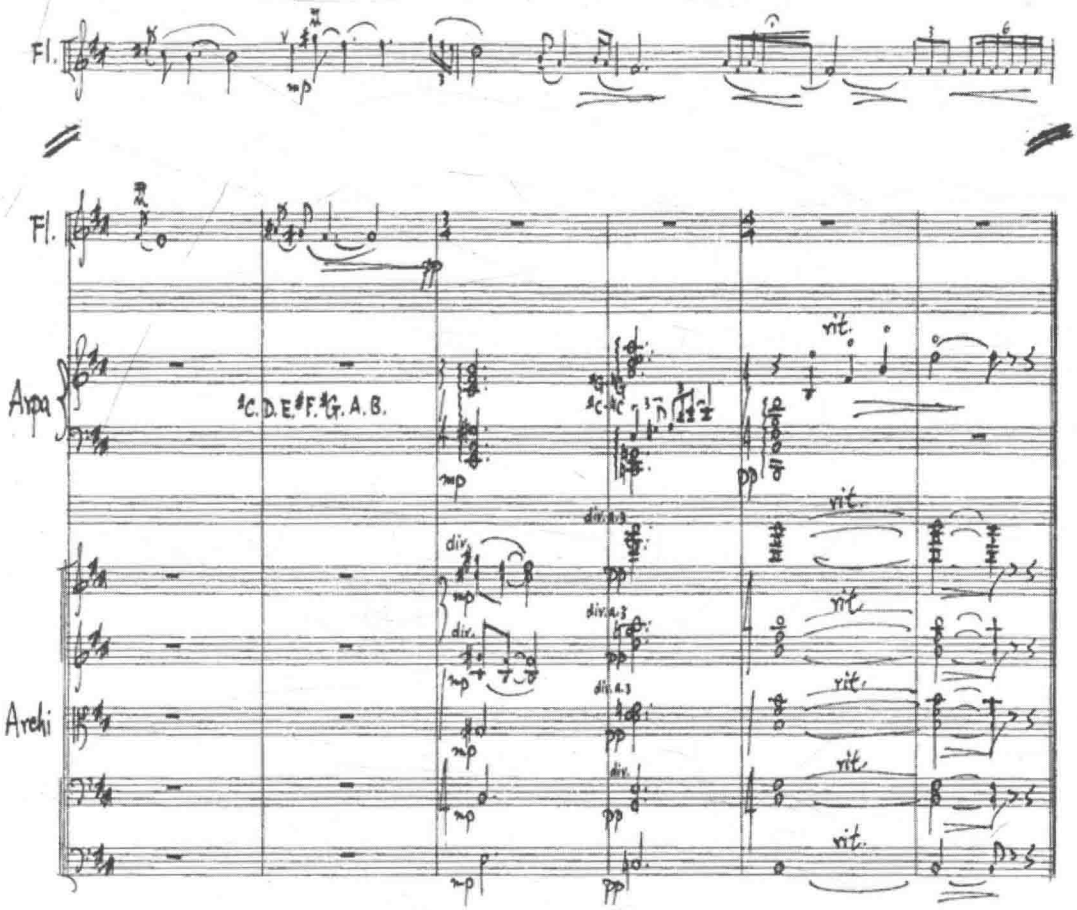
在作品《枫桥夜泊》中，第二部分 B 的结尾补充乐句由第 100-103 小节第一圆号的独奏引出，参看【谱例 3-3-8】。而在第四部分 D 的结尾第 148-151 小节，【谱例 3-2-10】，补充性质的乐句仍然由第一圆号独奏担任。圆号的两次独奏结合了截然不同的伴奏，获得了不同意境中“似曾相识”的效果，前例以同组乐器伴奏，结合了“钟声”背景，后例的伴奏十分清淡，木管在音区上层奏合唱式织体的副旋律，弦乐组只留中提琴、大提琴和低音提琴在音区下层奏和声，与前述谱例相似，作曲家为圆号留出了空间，定音鼓以很弱并带有起伏的力度奏震音持续音从而将音响融于一体。

谱例 3–2–10（a）《枫桥夜泊》



此例中，圆号引出了尾声乐句，A 主题作为尾声再现，仍由第一长笛独奏担任，而在作品的开始，参看【谱例 4-2-2】，在长笛独奏的乐句之后，连接片段中运用了圆号音色。可见，作品再现部分的圆号→长笛与作品呈示段落中长笛→圆号的音色布局形成了前后反向对称的样式，它们的“出场”以及“谢幕”的音色顺序形成了“镜像”的效果，作品的音色布局与该作品整体的拱形结构达到了一致，独奏音色在整体布局中的逻辑性安排产生出令人回味的表现效果。

谱例 3-2-10（b）《枫桥夜泊》



三、中国民族乐器的使用

在本文研究的五首作品中，有三首作品使用了中国民族乐器。在西方管弦乐队中使用民族乐器可赋予乐队直接的具有民族特色的音源。徐先生的作品中民族乐器与西洋管弦乐队的合作方式并不只有一种，它们或作为协奏、或作为独奏、或制造音效、或者以合奏声部的身份融入乐队。作品《边寨音画》使用了一组中国鼓，分别是中鼓、较小鼓、小鼓；

作品《枫桥夜泊》使用了管子[①]；作品《金陵怀古》使用了琵琶[②]以及大堂鼓。

民族乐器的使用，更贴切地反映作品当中的历史背景，描绘一种特定的风格。在这三部作品中，这几件民族乐器只在作曲家认为需要的地方才出现，没有大篇幅使用，反映出作曲家“用色”的“节俭”“精当”。

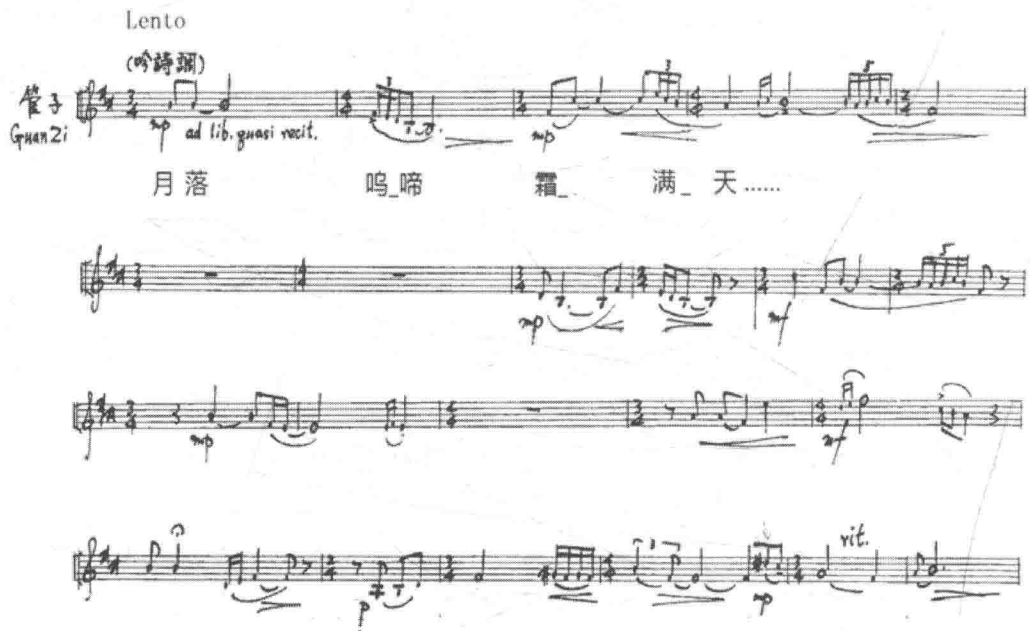
下面对这些乐器的使用情况做进一步分析。

（一）管子

作品《枫桥夜泊》中由管子独奏的那段音乐令人印象深刻，如果说之前的长笛是在模仿洞箫的声音和韵味，这种模仿像是“抛砖引玉”，引出了这段由管子奏出的原汁原味的中国味道的旋律。有意思的是，笔者听到的两个版本的音响都不是由管子“亲自”胜任，而是分别以尺八[③]以及英国管替代的，不过演奏得都非常好，并不失却音调本身古朴苍凉之味道。

徐振民先生为这个段落起标题为“吟诗调”，管子作为独奏音色，由弦乐的“霜降”背景引出，呈示一段新的主题，伴奏是弦乐的低音持续音和震音的音型背景。徐先生说，这段管子的主题是可以唱的，模仿古代的吟诗调。有趣的是，在笔者对徐先生的一次访谈中，作曲家曾将《枫桥夜泊》的诗句填入这段旋律中哼唱出来，如【谱例 3-2-11】所示：

谱例 3–2–11《枫桥夜泊》



① 作品中注明：如果没有管子，可用英国管代替。

② 作品应日本指挥家、作曲家外山雄三之邀委约创作。作品中注明：如果没有琵琶，可用双簧管代替。

③ 据作曲家本人说，作品在日本首演时因没有管子，就用尺八代替。尺八自唐朝传入日本后，经改良发展，定型为现在的一尺八寸的规格，经常与筝、三味线、西洋管弦乐队合作。

（二）琵琶与大堂鼓

作品《金陵怀古》第 68 小节旋律结束在全奏的长音强奏和弦上，参看【谱例 4-3-2】，琵琶轮指奏的震音长音“潜入”这个全奏和弦中，随着和弦终止，它的音色显露出来，像是古代一位宫女缓缓步人一座巍峨的宫殿。琵琶的独奏，在 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$ 三种节拍的变化中，旋律没有固定的重音，节奏绵延，十分清秀。竖琴作装饰性伴奏，在最后一小节由弦乐组的拨奏强调了这一古朴曲调的韵律。

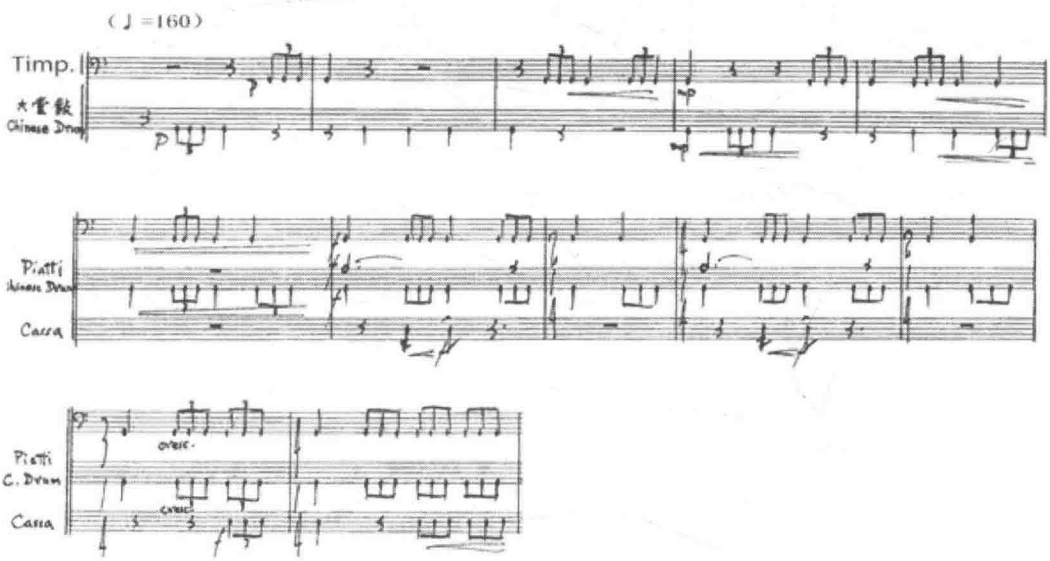
接着，琵琶最后一拍的延长音由一个呼吸将主题直接带入到之后的段落，即与乐队的合奏段落，音调具有很强的律动感，其间，它以扫弦的演奏法与其他乐器一起展开了动机之间的对答，例如，第 76-92 小节（请参看总谱）。

第 97 小节开始，琵琶以轮指的演奏法与弦乐组的拉奏形成混合音色，担任旋律，这一阶段包含两个大句子，线条舒展，气息酣畅。琵琶使用轮指的演奏法，可奏出类似弦乐长弓的大线条的长音，富有歌唱性。

在琵琶与乐队在这一段落的合作中，由于其运用的轮指、扫弦等演奏法独具个性，音色具有颗粒性和光泽，从而为音响增添了一层特殊的东方色彩。琵琶音色中悲天悯人的气质更是西方管弦乐队中的任何一件乐器所没有的，而乐队的伴奏配合以统一的律动则将它的音色很好地衬托出来。

在作品《金陵怀古》描写敌人的战船驶来的段落中，【谱例 3-2-12】，大堂鼓进入，在整部作品中它只在这一个段落出现，它与定音鼓交替奏一个三连音加一个四分音符的四音动机，音色由交替到重叠，之后加入大军鼓，力度渐强，刻画出一幅危机迫近的画面，也许可以理解为（定音鼓、大堂鼓…）“敌人、战争”。

谱例 3–2–12《金陵怀古》



（三）中国鼓组合

作品《边寨音画》从第 140 小节开始的打击乐段落在第 158 小节引出了一组中国鼓的独奏，参看【谱例 3-3-10】以及相关分析。三只鼓分别是中鼓、较小鼓、小鼓，它们组合为“一件”中国鼓的乐器，独自担当了这个段落，虽然只有短短的四小节，但这段独奏犹如特写镜头，节奏热烈，描写出民间百姓载歌载舞的欢快场面，形象十分鲜明。

从以上分析来看，在徐先生的作品中，中国民族乐器的音色运用显得非常节省，通过与乐队的各种结合方式——独奏式、对话式、合奏式的合作，在赋予管弦乐队民族风格的同时，加强了音响的层次感以及作品的感染力，并在作品的结构方面能恰当地发挥作用。

第三节　单独乐器组的使用

一、弦乐组

弦乐组在西洋管弦乐队中属于音域宽广、音色统一、演奏技巧多样并极富歌唱性和表现力的乐器组，从巴洛克时期至 20 世纪一直被“委以重任”。无论作为旋律、和声，或是伴奏、低音，其音色常常自始至终贯穿在作品中。

在徐先生的这五首作品中，弦乐组的写作也体现出上述特点，弦乐组的表现力发挥得十分充分，但有时适度、恰当的。比如音域方面，最低音用到了低音提琴（四弦）的最低音 E 音，最高音却超越了大多数传统作品最高音的使用音域。笔者请教过徐振民教授低音提琴为什么不用到大字一组的 C 音，原因是五弦低音提琴在国内的乐团中使用并不广泛，考虑到演出实际可行性，只用常规的四弦低音提琴。在《边寨音画》《金陵怀古》《华夏颂》中，小提琴的最高音都用到了小字四组的 F 音，接近弦乐组传统理论上的最高音即小字四组的 G 音[①]，使弦乐音色达到很高的紧张度；在音色方面，徐先生笔下的弦乐器经常运用加弱音器、分部奏等手法，还运用到指定某条弦演奏以及震音、颤音、泛音奏法来对音色加以雕琢从而塑造不同的音乐形象。这些手法虽然十分传统，但在如下这些方面又体现出作曲家在具体运用上有其独到之处：

（一）作为背景

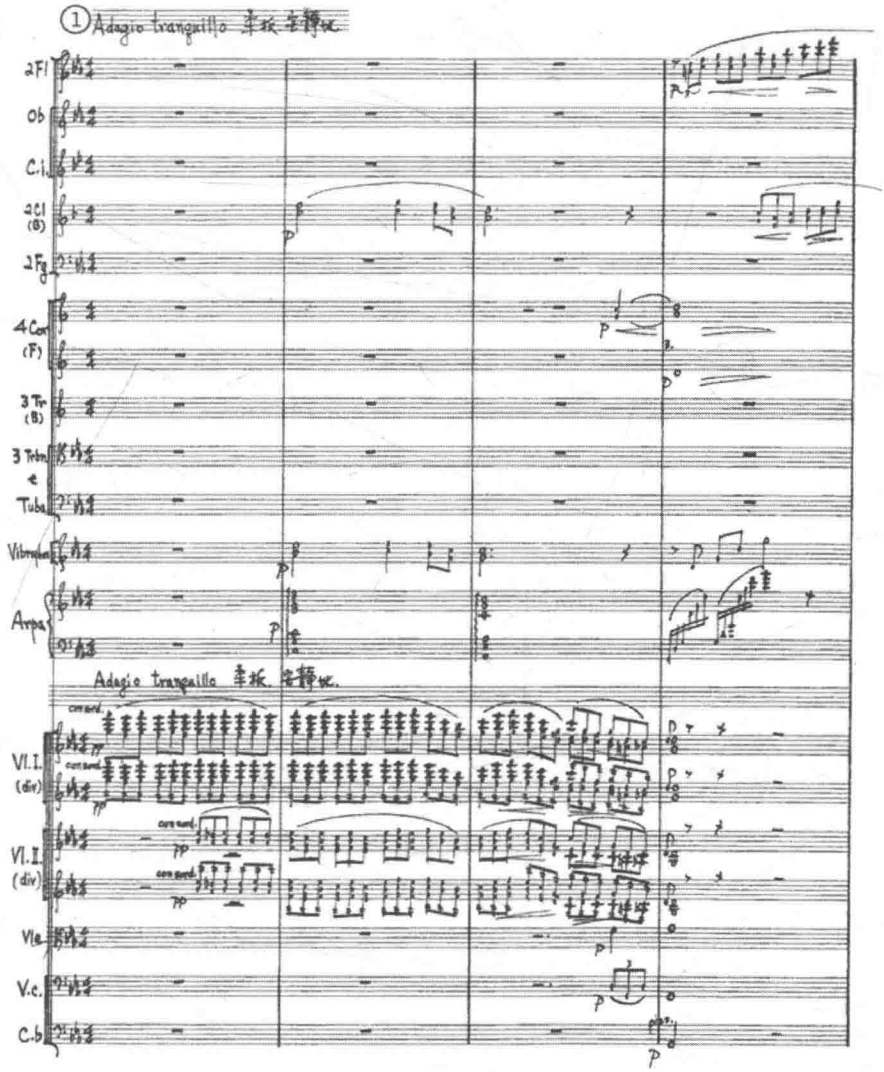
作为背景，徐先生喜欢通过极其细腻的分部使弦乐组的能量“分散”开来使用。

作品《雪里梅园》开头的引子部分以弦乐组奏出三连音音型背景，【谱例 3-3-1】。第一、第二小提琴都加上弱音器做了分部，第一分部与第二分部都再分为三个声部，其中第一、第二小提琴各自的第二分部以震音奏法重复第一分部的音型。在 *pp* 的力度下，第一小提琴首先进入，两拍后第二小提琴进入，与第一小提琴构成同节奏多音层线条，开头两种和

① 参照里姆斯基·科萨科夫《管弦乐法原理》一书中的音域表。

弦的交替，造成色彩上具有忽明忽暗的效果，和声上的四度和弦的交织由点成片，获得轻盈细密的音响。

谱例 3–3–1《雪里梅园》

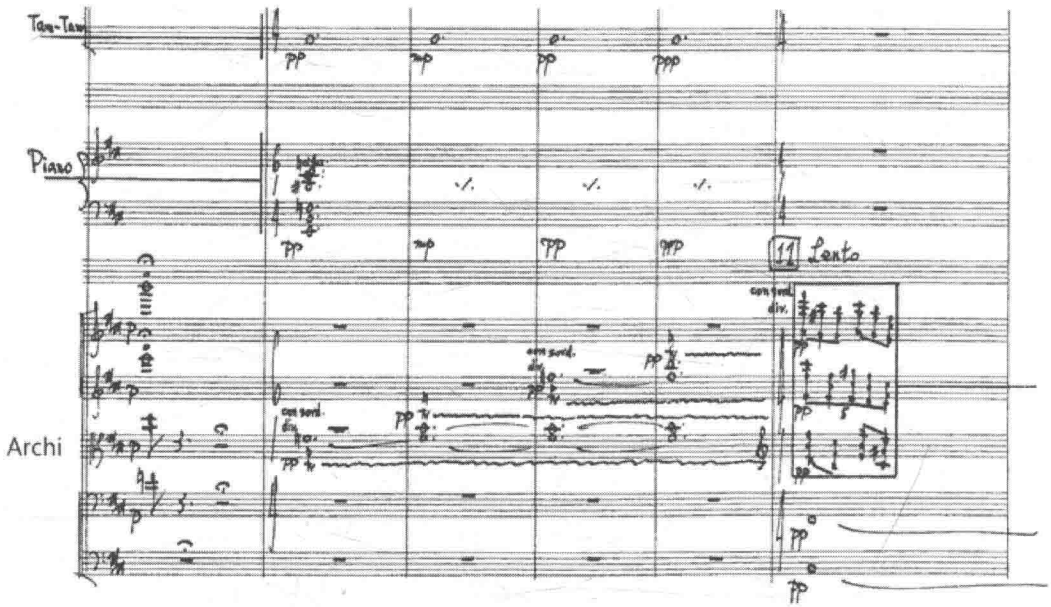


通过这个例子可以看出，在第一、第二小提琴各自的六个分部中，一部分用连弓的奏法，另一部分使用震音奏法。在复合了连音与震音的织体音型当中，连弓增加了线条感；震音奏法又使线条富有色彩感。作为一种音型背景，使人联想到冬日里雪花簌簌飘落的景象，为作品做了精彩的情景铺垫。

作品《枫桥夜泊》第 113 小节进入 C 段之前，【谱例 3-3-2】，第一、第二小提琴和中提琴各分为两部加弱音器，以 *pp* 的力度奏颤音。这是五部作品中唯一使用颤音的片段，

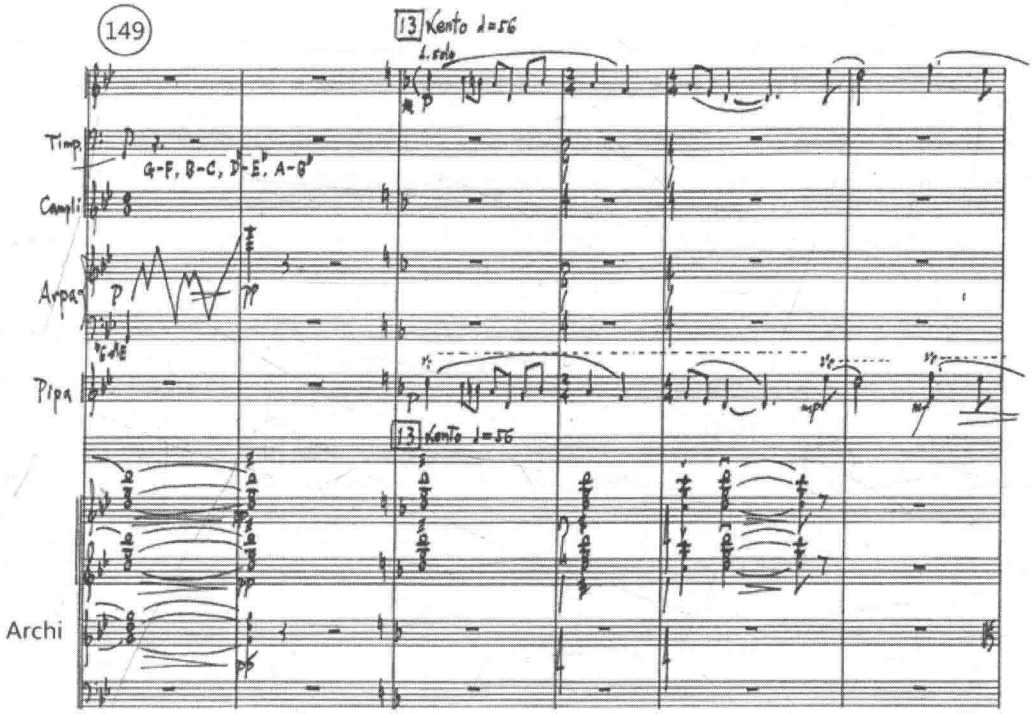
分部的持续颤音伴随着每小节第一拍进入的“钟声”（参看【谱例 4-2-5】及相关分析）依次进入，“钟声”每响一下，弦乐的颤音便以增四度或减五度向上叠加一层，分部奏将这种不协和的紧张度一层层叠加起来。从音响上感受到弦乐的颤音就是“钟声”的余音，但在逐渐变化，最终，弦乐由于它小二度颤音的不协和度、伴随音区上涨的而不断增加的音色紧张度，以及趋向于极弱 *ppp* 的压抑的力度，将“钟声”渐渐湮没，这段音响效果十分独特。

谱例 3–3–2《枫桥夜泊》



在作品《金陵怀古》第 150 小节中，弦乐组第一、第二小提琴加弱音器分部奏的多层线条的和声背景逐渐减弱并且速度减慢，在竖琴刮奏到达最高音时，改为震弓的奏法，【谱例 3-3-3】，力度为 *pp*，随后其他声部休止，只留这个震音背景，为下一小节进入的琵琶轮指的音色做铺垫，弦乐的震音音色和琵琶的轮指音色具有某些相似点，例如，细密的点状、动态的持续性，因此，这两种中西各不相同的乐器之间音色上的相似点音色上的衔接点，使这一小段音乐获得了一种非常细腻的潜移默化的效果。弦乐以震音背景将琵琶的音色带入之后，又改回了正常的拉奏并收束。可见在此例中，弦乐作为背景，通过细腻的声部写法与音色处理，起到了音色的承递作用，十分巧妙。以上两例，虽然都是很普通、常见的弦乐写作手法，但作曲家在细节上的灵活运用，使其获得了与众不同的表现力。

谱例 3–3–3《金陵怀古》



（二）作为主体

在《边塞音画》尾声的第 187-195 小节中，参看【谱例 3-2-4】，无论旋律还是伴奏都以弦乐为主体音色，作曲家通过个体与群体在演奏法、音区上的对比、反差，将旋律和伴奏的层次区分开来。旋律由一把小提琴独奏，第一、第二小提琴分部奏震音，大提琴和低音提琴拨奏低音，音响层次分明。

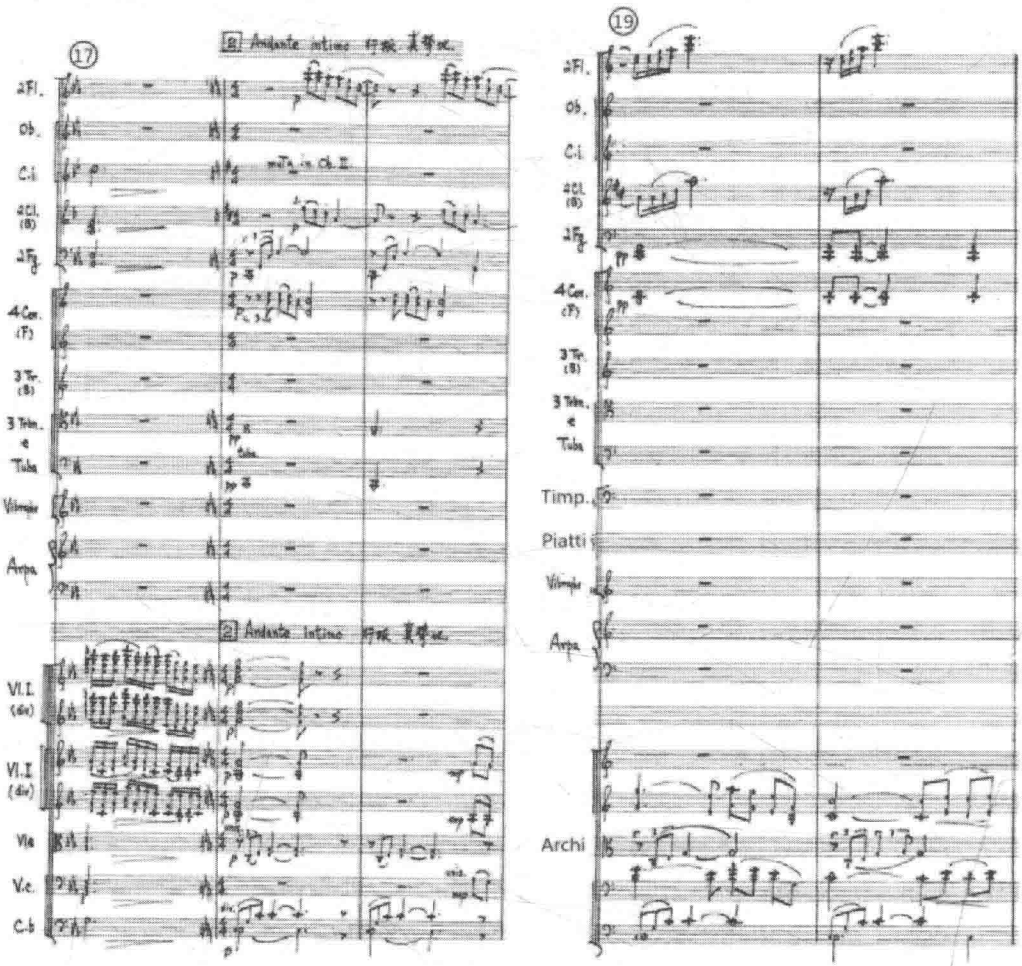
作品《金陵怀古》中第 46 小节开始为 A 主题的第二句，参看【谱例 4-1-4】，由弦乐组用分部写作的方式铺开，第一、第二小提琴和中提琴都作了分部，前三小节通过附加二度音以及“琵琶和弦”的声部排列，使声部之间产生了重叠或交错，听上去丝丝入扣，第 49 小节的和弦排列随着音区的拉伸，声部之间距离变宽。中提琴随即改为对位线条，给音响带来了起伏、流动之感。而低音线条的写作也十分灵活，如第 46 小节大提琴与低音提琴用拨奏与上方声部形成应答式的节拍韵律，第 48 小节大提琴又与上方声部统一了节拍韵律。在这个短短五小节的片段内，声部写作的细腻、生动笔法带来了音响上丰富变化的画面感。

（三）“角色”转换

弦乐组有时担任伴奏，有时担任旋律，有时候作曲家会对它们进行巧妙的“化妆”，使它们在这两种“角色”之间作转换的时候，能够不着痕迹、自如地发挥各自丰富的表现力。

作品《雪里梅园》从第 19 小节开始，【谱例 3-3-4】，由第二小提琴和大提琴担任旋律，呈示主题，第二小提琴由之前分成的四部合并为两部，八度奏旋律，大提琴重叠小提琴第二分部的线条。伴奏部分，长笛和单簧管奏的十六分音符音型与中提琴和低音提琴第一分部奏三连音音型形成错落的节奏效果，第一、第二圆号和大管担任和声，低音提琴第二分部担任低音线条。在此前一小节弦乐组担任音型背景，一小节后弦乐组通过减少声部层次、改变音区、改变演奏法而产生前后的对比，使弦乐组从背景立刻转换为前景，音色仍然十分鲜明而富有表现力。

谱例 3–3–4《雪里梅园》

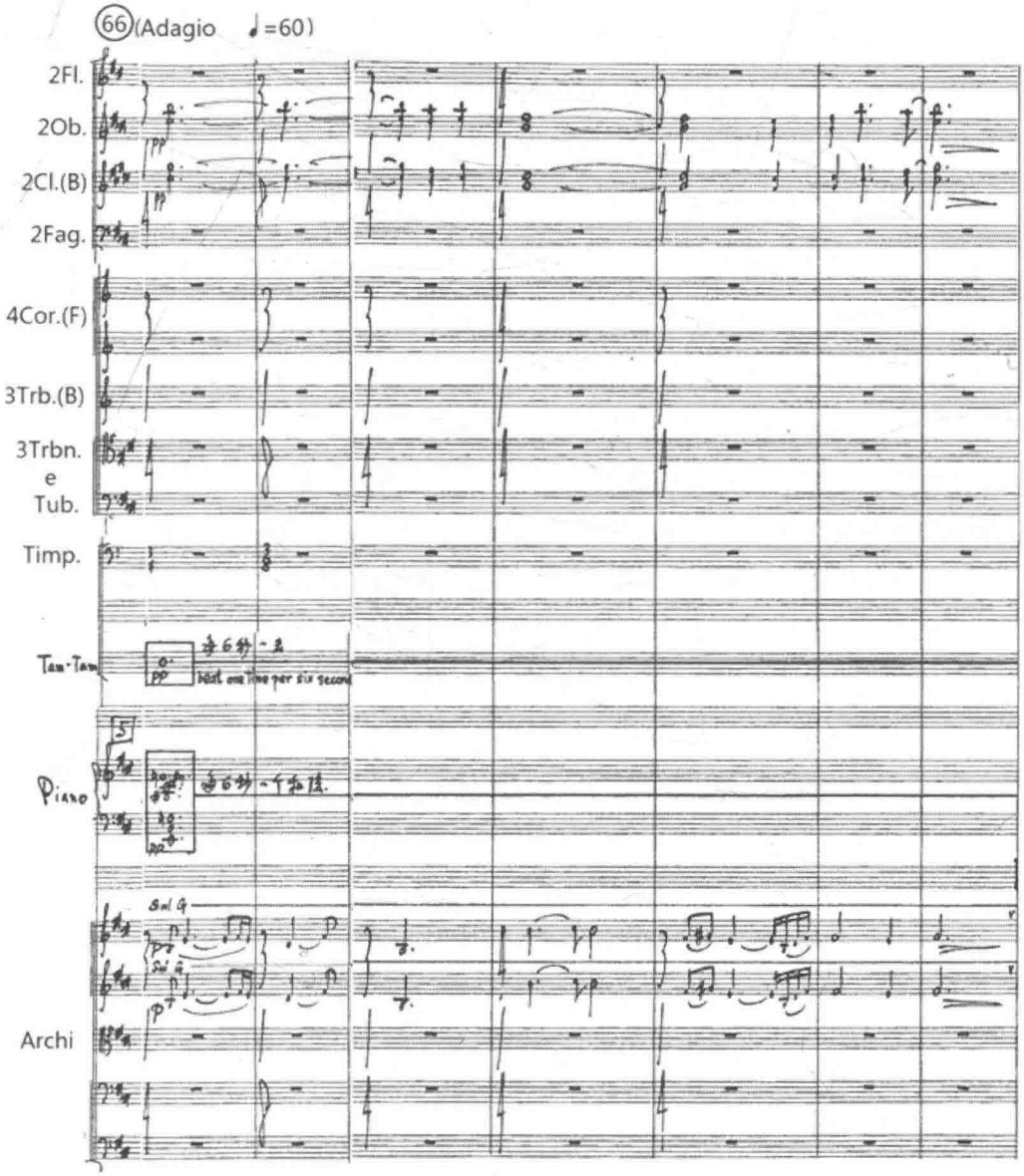


（四）突出音色个性

弦乐组中各乐器音色相近，一般来说，突出音色个性的方式最常用的是独奏，如《边寨音画》中的小提琴独奏和运用低音乐器的高音区即特色音区的大提琴声部的独奏。再就是运用特殊演奏法，如下例，【谱例 3-3-5】，作品《枫桥夜泊》的第二部分“钟声”段落，

第 66-72 小节，伴随着大锣和钢琴的“钟声”背景，第一、第二小提琴在 G 弦上同度奏旋律，背景与前景在音区和音色上的对照加强了在 G 弦上同度演奏的小提琴低音区音色的表现力。两部小提琴同度奏旋律时，音色更加饱满结实；由于 G 弦具有音色粗犷、浓郁的特点，随着音区的上升紧张度不断得到加强，在这段旋律中最高音用到了第七把位，具有相当的紧张度，因此用这种音色演奏的旋律个性得以突出，它的音色表现出非常贴合这段音乐中诗人的离愁、不满、不平的情绪，手法简明而有效。

谱例 3–3–5《枫桥夜泊》



整体看来，在徐先生的作品中，弦乐组分部得到较多的运用，弦乐组奏和声可以获得最为融合统一的音响，对于徐先生的具有多声线条特点的音乐语言来说，以弦乐组支持木管组以及铜管组，弥补了管乐器各音区音色不均匀的遗憾。徐先生作品的不同主题之间关联紧密且气息长大，在时间上，弦乐组具有最好的延迟力，又因为其音色特质最不易使人感到厌倦[①]，因此作为持续使用到的乐器声部使音响连贯，很擅长表现他这些气息长大的主题。

二、木管组及铜管组

在这五首作品中，木管组发挥了纯粹、质朴的个性。铜管组的音色运用十分节省，音响克制，使音乐具有着内在的张力。

（一）双管编制与三管编制中的木管组的运用

在徐先生的作品中，木管组的使用是徐先生的配器具有清晰透明特点的重要体现。木管组中的乐器作为独奏音色以及作为转接音色很多见；有时也作为和声层或装饰性的伴奏声部，常常“飘浮”在音区的上方，与织体中的其他要素分离开来；有时也在合唱式织体中成组出现；在多声部结构的织体中，木管乐器之间的组合方式又是多样的，除了常见的单簧类（软质）或双簧类（硬质）的同类（同质）结合外，也有许多异质类音色相互结合的情况，他比较常用双簧管和单簧管的组合，以及单簧管和大管的组合。

这些运用并未背离传统，此处不再举例赘述。

（二）双管编制与三管编制中木管组变种乐器的使用

变种乐器在徐先生三管编制的乐队作品中几乎都是作为同族乐器的第三个声部来使用的，在双管编制的乐队作品中，它可以丰富木管组的音色，通常是以独奏旋律的身份出现，有时具有某种异域风格的特别色调，有时是为了扩展乐器组的音区（参看前文分析）。笔者注意到英国管在作曲家手中有着重要的富有特点的表现。

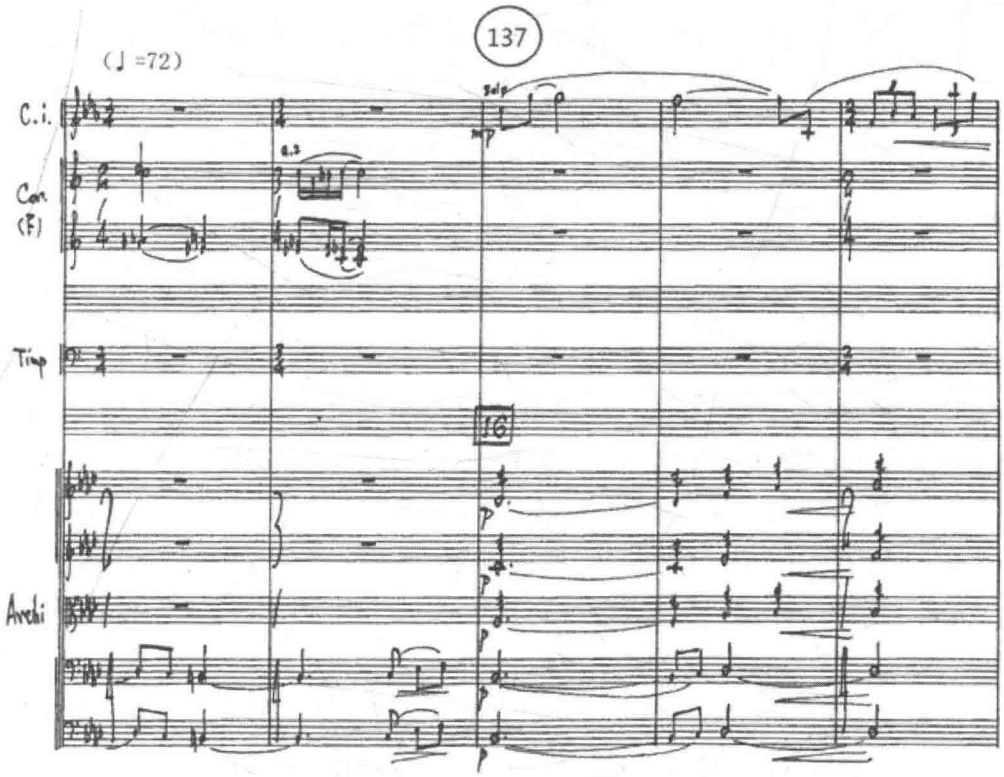
作品《雪里梅园》有三个位置用到了英国管来独奏旋律，一处在第 9-16 小节（参看【谱例 3-2-1】及第三章第二节的分析），另一处在第 59-65 小节，还有一处在第 135-137 小节。第一处旋律所处的结构是作品的引子的第二个大句，英国管的浓郁且带有鼻音、像是从遥远处传来的音色，加强了这个新主题的表现力，像是对往事的娓娓道来，表达一种回忆、追思的情感；第二处在作品的第二个段落，与第一小提琴同度重奏，形成混合音色；第三处在尾声，前一句是由第一单簧管奏的再现主题句，之后英国管重复这个句子，第三句是由木管组和弦乐组结合形成的混合音色，音色的紧张度不断增加，最后到达高潮。下例几处的英国管片段恰好符合这段描述。

在三管编制的作品《华夏颂》中，英国管作为音色衔接中的贯穿因素，从第 137-

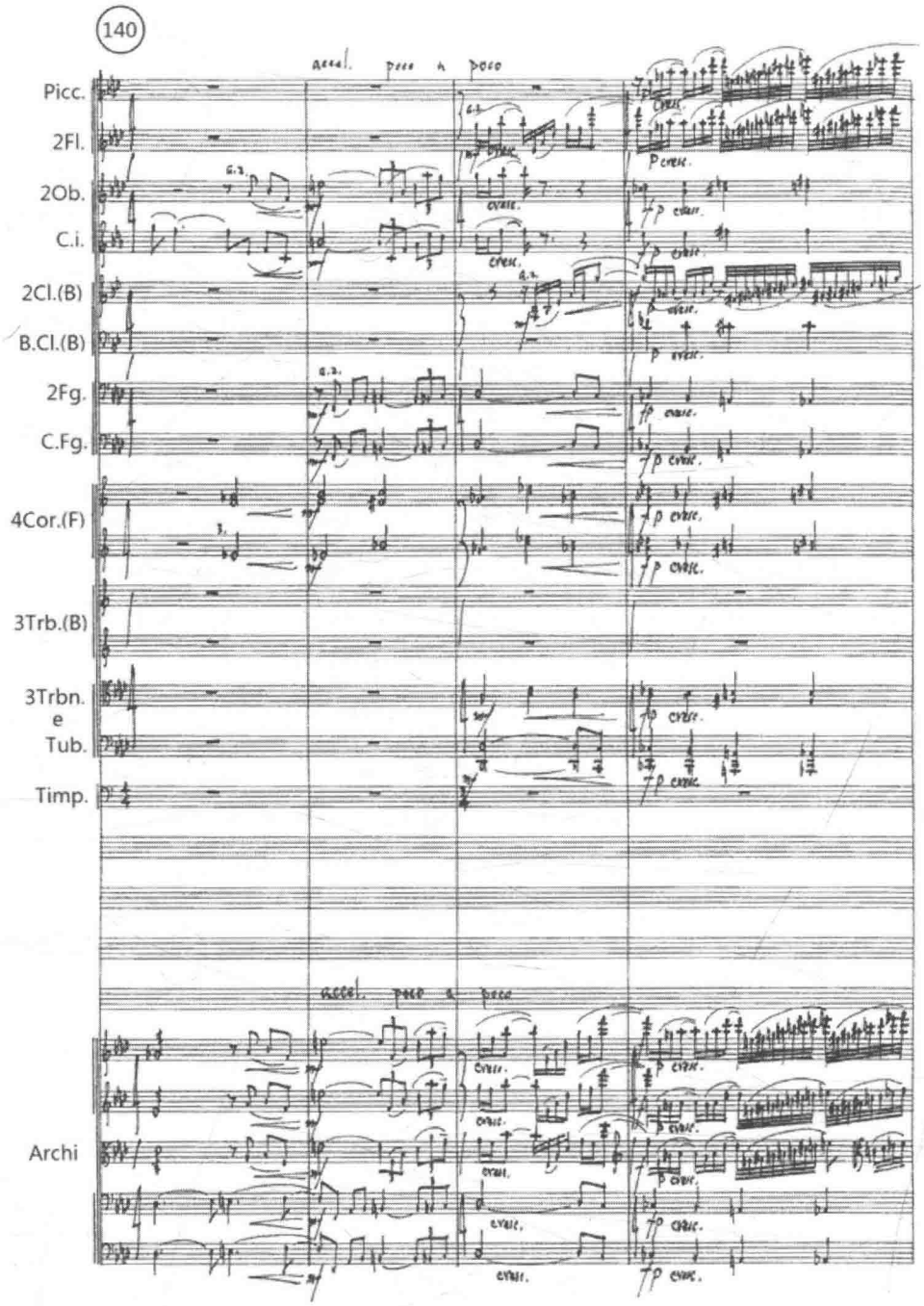
① 里姆斯基·科萨科夫在《管弦乐法原理》“管弦乐色彩的精简”一节中阐明：“无论是音乐感或听觉本身都受不了长时间的全部乐队乐器一起出现。乐器中最有利的一组是弦乐，……”

143 小节，【谱例 3-3-6】，它富有个性的音色很好地保留了旋律线条的完整性。由英国管的独奏旋律开始，逐渐贴入其它的乐器形成混合音色，音响的密度不断增加形成高潮。

谱例 3–3–6（a）《华夏颂》



谱例 3-3-6（b）《华夏颂》

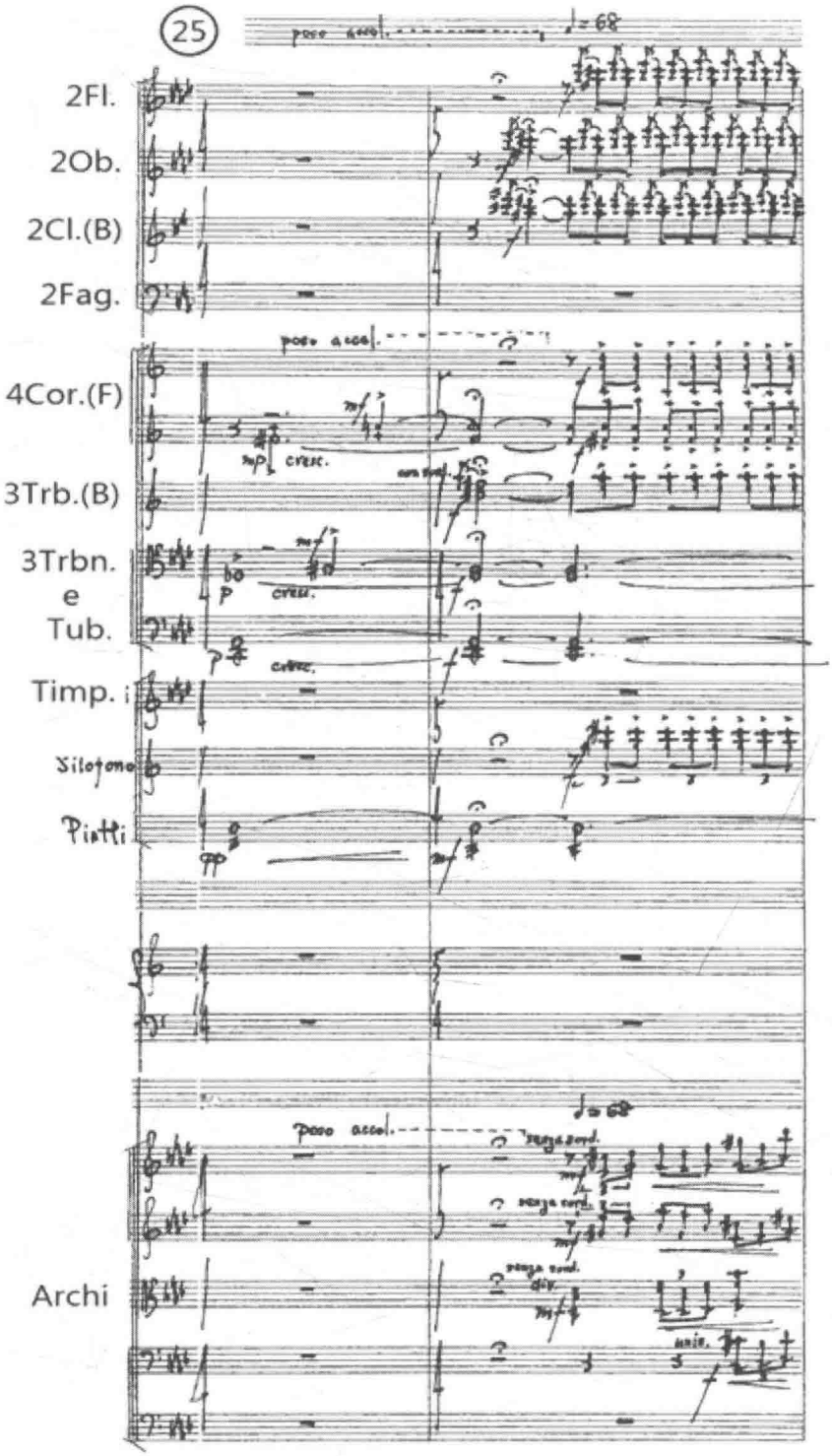

140
accel. poco a poco
Picc.
2Fl.
2Ob.
C.i.
2Cl.(B)
B.Cl.(B)
2Fg.
C.Fg.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Archi

（三）铜管组的运用

这五首作品中，铜管乐器除了担任强有力的全奏和弦，弱奏时还发挥出铜管组柔和且富于色彩的音色特点，和弦排列细致考究；当然，作曲家对铜管乐器特有的金属、号角气质的音色也有充分的运用，但总体上还是趋于克制。综合几部作品来看，每种铜管乐器都使用过加弱音器的音色，从使用中可以看出，铜管乐器加弱音器的音色所特有的遥远、神秘的色彩与作品所表述的民族风格以及诗词意境十分贴切。

作品《枫桥夜泊》第 25 小节开始，【谱例 3-3-7】，是 A 段的第三个阶段。伴随着镲以 *pp* 到 *mf* 渐强的力度奏出的震音持续音，铜管声部由低音区向高音区叠加，制造力度的渐强，乐器进入的顺序依次是大号和第三长号、第二长号、第四圆号、第一长号、第三圆号、第一和第二小号。这个声部叠加的过程设计得十分严谨，由柔质音色和强质音色交替进入，但其中圆号运用阻塞音、小号加弱音器的处理，加强了金属色彩，使铜管组各音色更加接近，并在色彩上保留了明与暗、深与浅对比的效果。

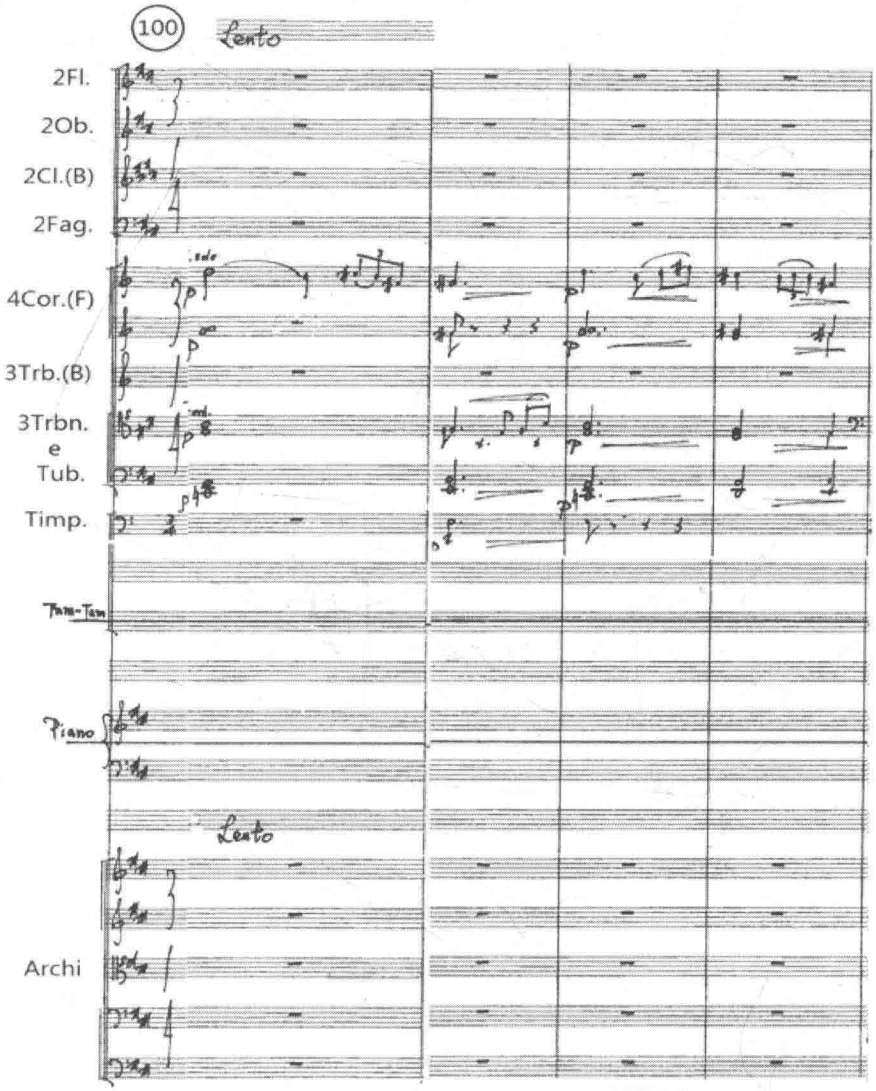
谱例 3–3–7《枫桥夜泊》



第 100-103 小节,【谱例 3-3-8】,是徐先生笔下不多见的铜管组“独白”的片段。在“钟

声”背景中，由第一圆号独奏旋律，第三、四圆号以及三支长号、大号担任和声及低音。此处铜管乐器弱奏时的柔和而理性的色彩极富魅力。笔者注意到，此段铜管“独白”之前的全奏段落并没有使用第一、第二长号，而是留在这一片段中担任和声，强调了音响中强质铜管的金属色彩；同样地，这段“独白”中没有小号，而是将小号留在下一片段中使用，即在铜管组与弦乐组的混合音色中担任旋律声部。从音色布局的角度看来，对于铜管乐器音色的节省使用使得音响发展的层次凸显出来。

谱例 3-3-8《枫桥夜泊》



在作品《华夏颂》中，铜管音色为这部三管编制的作品增添了辉煌的气质，然而并不是大量的音响的释放，而在于铜管音色有逻辑的贯穿使用。如作品开头由加弱音器的长号

音色独奏的号角式的旋律，在连接部中由圆号奏出类似的旋律以及再现部中小号加弱音器的独奏旋律是对引子中长号号角式旋律主题的再现。

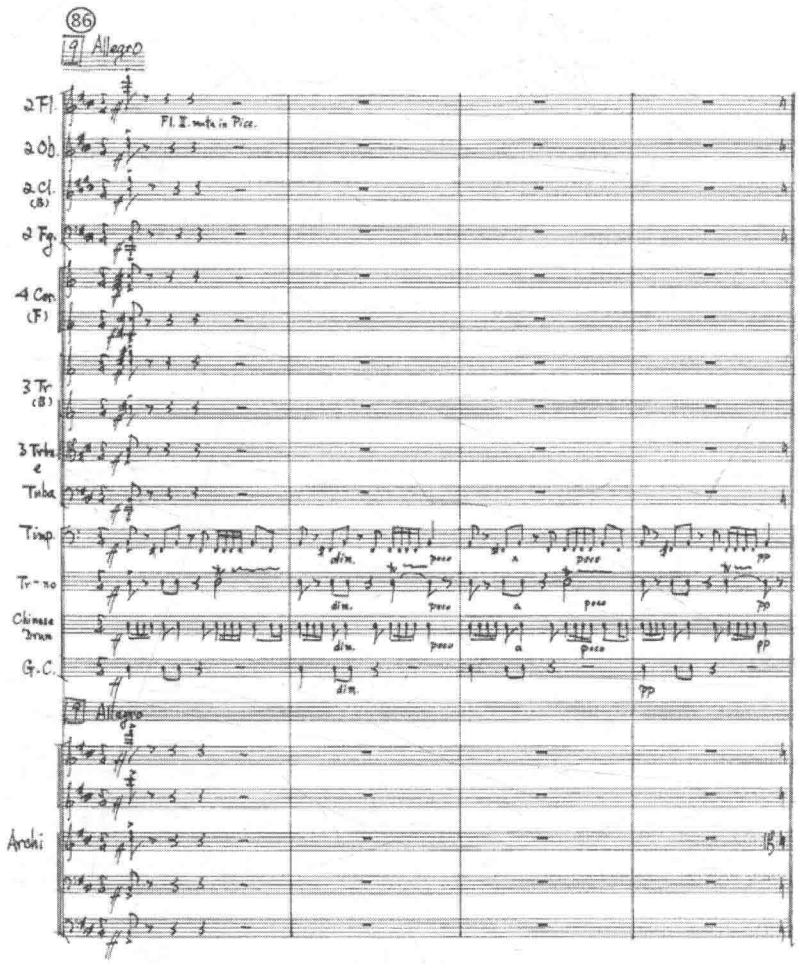
三、打击乐组与色彩性乐器组

（一）打击乐器与色彩性乐器的单独使用

这几部作品都用到了常规的打击乐器，其中定音鼓和钹像是“固定搭配”，出现在每部作品中。

作品《边寨音画》的中间段落穿插了打击乐组的片段，第 86-89 小节，【谱例 3-3-9】，使用了成组的打击乐器，包括定音鼓、铃鼓、中国鼓、大鼓，作为结构的过渡句，节奏花样并不复杂，以动机为单位循环重复。

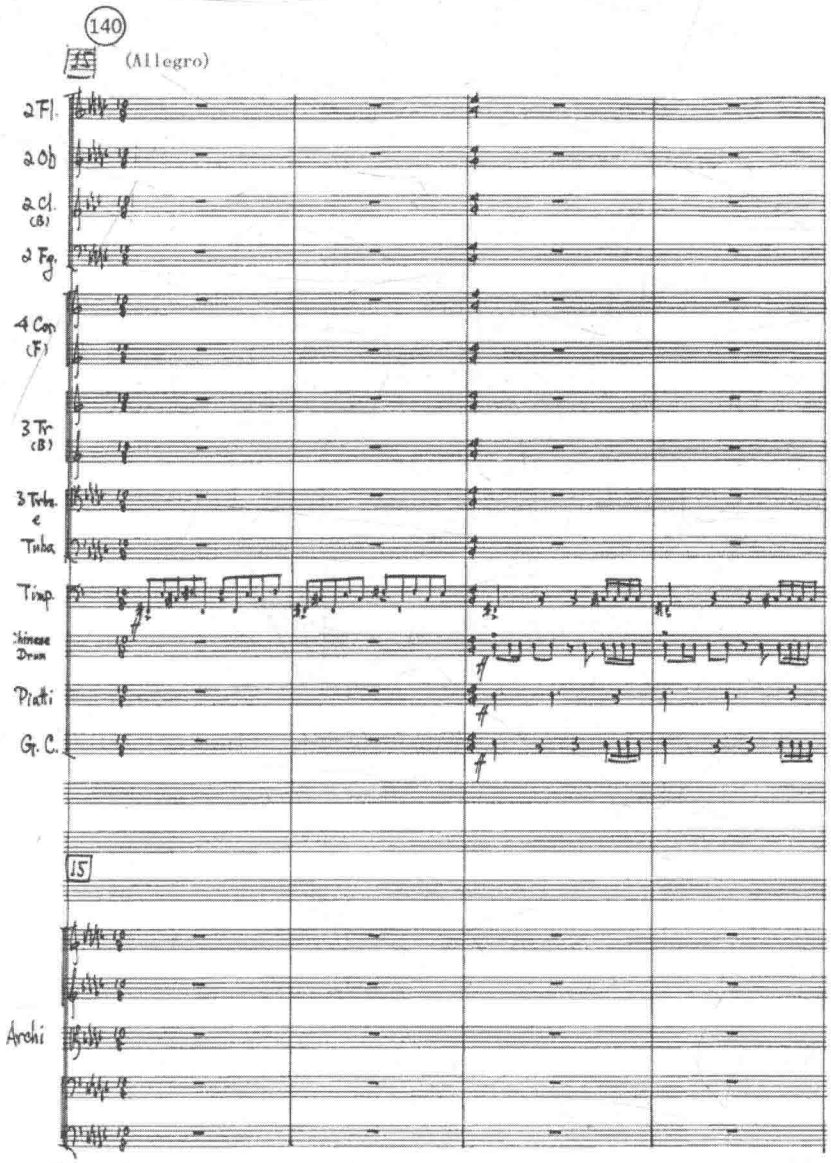
谱例 3–3–9《边寨音画》



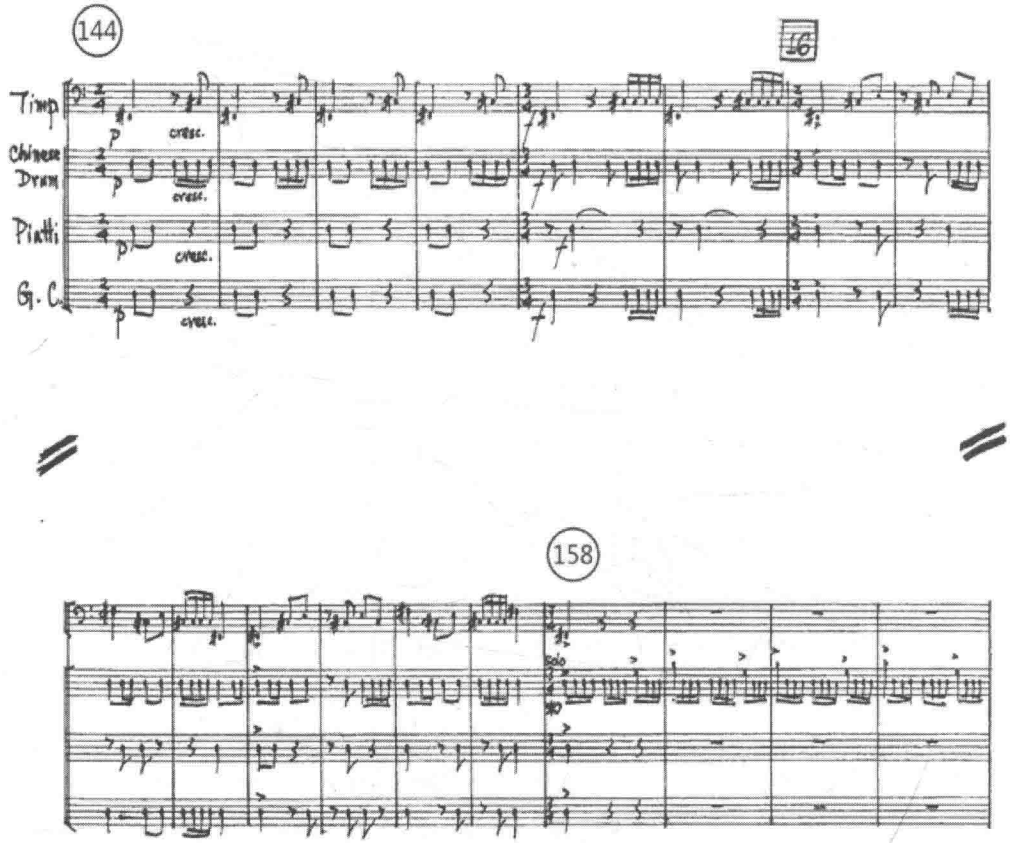
第 140-161 小节，【谱例 3-3-10】，则由打击乐独立担当较长片段，描绘出少数民族热

烈的舞蹈场面。尤为引人注意的是其中使用了一组中国鼓的独奏。在这个片段中，纯节奏性的乐句与加入旋律的乐句穿插进行。由定音鼓的循环重复的旋律性动机引出中国鼓、钹、大鼓，四种打击乐器展开节奏性的乐句，第 150 小节定音鼓奏出旋律性的乐句与其他三种乐器相配合，第 158 小节开始是中国鼓的独奏片段，三只大小不同尺寸的中国鼓组合成一件复合音色的鼓，这段打击乐华彩将音乐推向高潮，可以想象在现场音乐会上的气氛一定十分热烈。

谱例 3-3-10（a）《边寨音画》



谱例 3–3–10（b）《边寨音画》



打击乐器通常是对乐音进行节奏性的强调，或增加力度，烘托气氛。有时也发挥其音色的特点，作为“色彩”乐器使用。以下是作品中的例子：

作品《边寨音画》第 13 小节，参看【谱例 3-2-6】，大锣以 *pp* 的力度奏，利用其自然延长的音响特性，与大提琴和低音提琴的乐音配合，增加了音响的共鸣，同时其“色彩”起到了暗示作用，引出了长笛的独奏主题。

作品《金陵怀古》第 143、144 小节，参看【谱例 4-2-3】，在高潮逐渐回落的过程中，由大锣的独奏收束了高潮段落，它的音色具有独特的古典韵味，在此处出现十分有戏剧性，用 mf 的力度奏，带有一种不祥的气氛，表现了故都沦陷的悲凉之感。

作品《枫桥夜泊》第 104-106 小节，参看【谱例 3-4-1】，铜管组和弦乐组结合的段落，定音鼓与平行进行的声部以及大跳的声部呈斜向或反向的进行，特别是在与铜管组的声部关系中，对和声起到了烘托的作用，使这段音乐获得了音响平衡，在平稳中又暗藏激动的情绪。

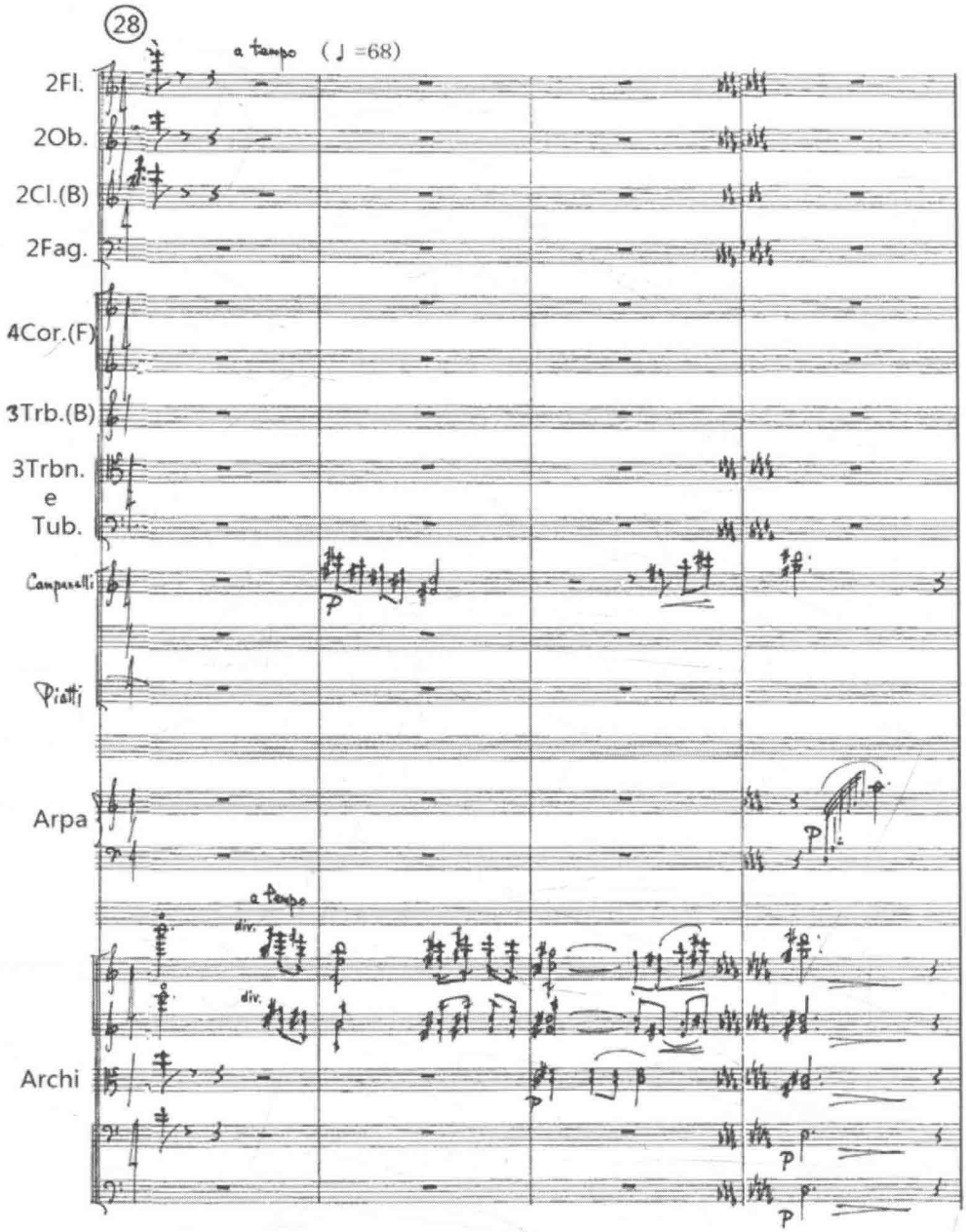
作曲家对音响色彩多样化的追求，除了体现在对音色的细致处理之外，更直接地体现在对色彩性乐器的大量使用方面。尤其是小钟琴、钢片琴、竖琴、颤音琴的使用与作品的意境结合得恰到好处，它们晶莹剔透的梦幻般的音色为作品的音响蒙上了一层神秘的色彩，常用在描绘性的写法中，有时也作为应答句与主题形成呼应。

这五首作品中都运用了竖琴，可见作曲家对它的偏爱。它常见的作用是对音响进行润饰，对线条进行强调或支持低音，但并不是随意出现；一个突出的特点是在某些段落的衔接处，可以见到竖琴以独奏音色出现担任过渡句。它朦胧闪烁的音色使音乐在现实与梦境中穿梭，制造如同电影中的蒙太奇效果，并且的确以音色的转换将作品从一个段落引入下一个段落，发挥了音色的特别的提示作用。例如，作品《边寨音画》第 60、61 小节中，竖琴在高潮结尾处奏的琶音将长笛独奏引出，作为结构中间的过渡句，将乐句引向新的段落。

再如作品《枫桥夜泊》第 32-37 小节，竖琴的作用有着异曲同工之处，参看【谱例 4-2-7、4-2-8】。此外，竖琴还有与钢片琴的衔接这样有趣的写法，参看【谱例 3-3-12】及有关分析。

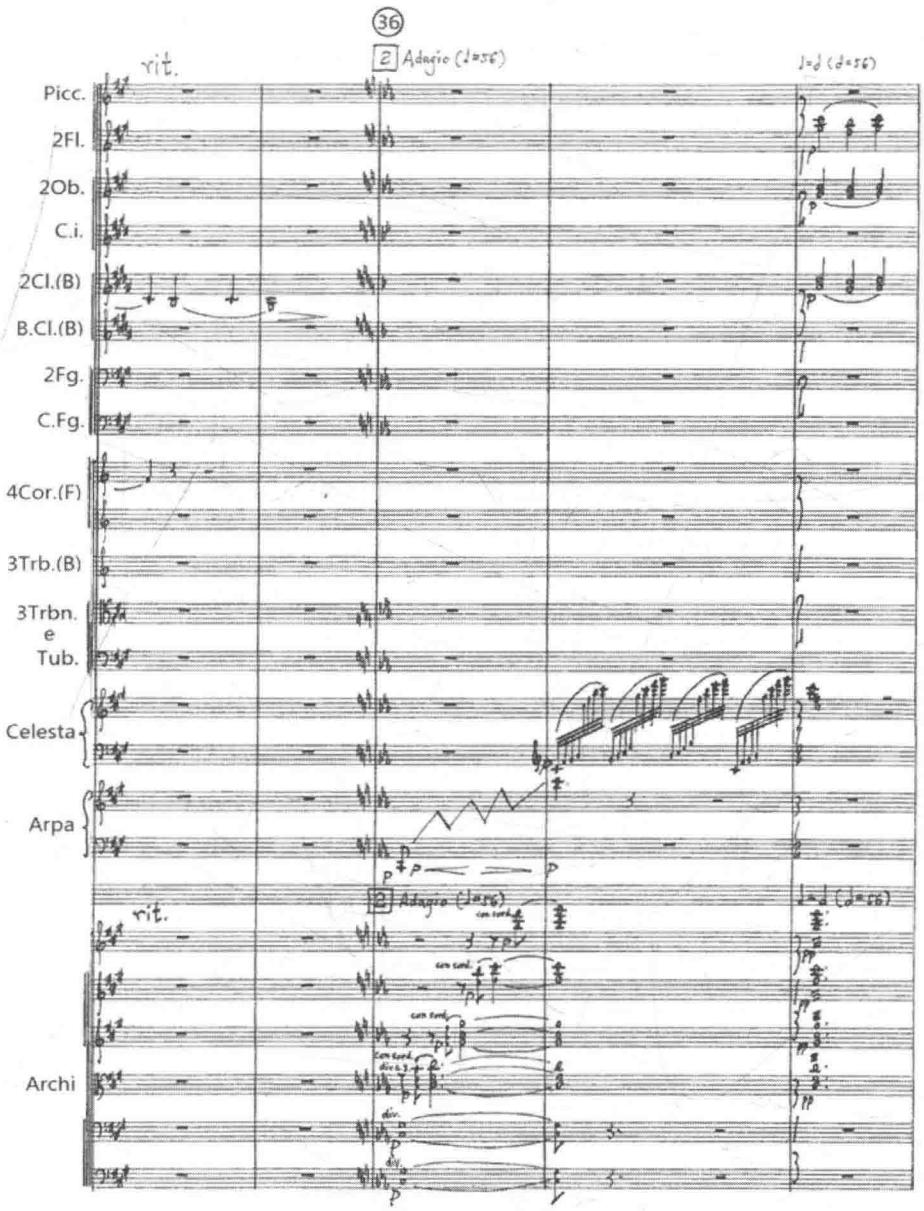
作品《枫桥夜泊》第 28-31 小节中，【谱例 3-3-11】，小钟琴对第一、第二小提琴的旋律进行模仿，之后与小提琴的旋律汇合在一起形成混合音色，两者的关系从模仿到一致，起到了很好的收束段落的作用。

谱例 3–3–11《枫桥夜泊》



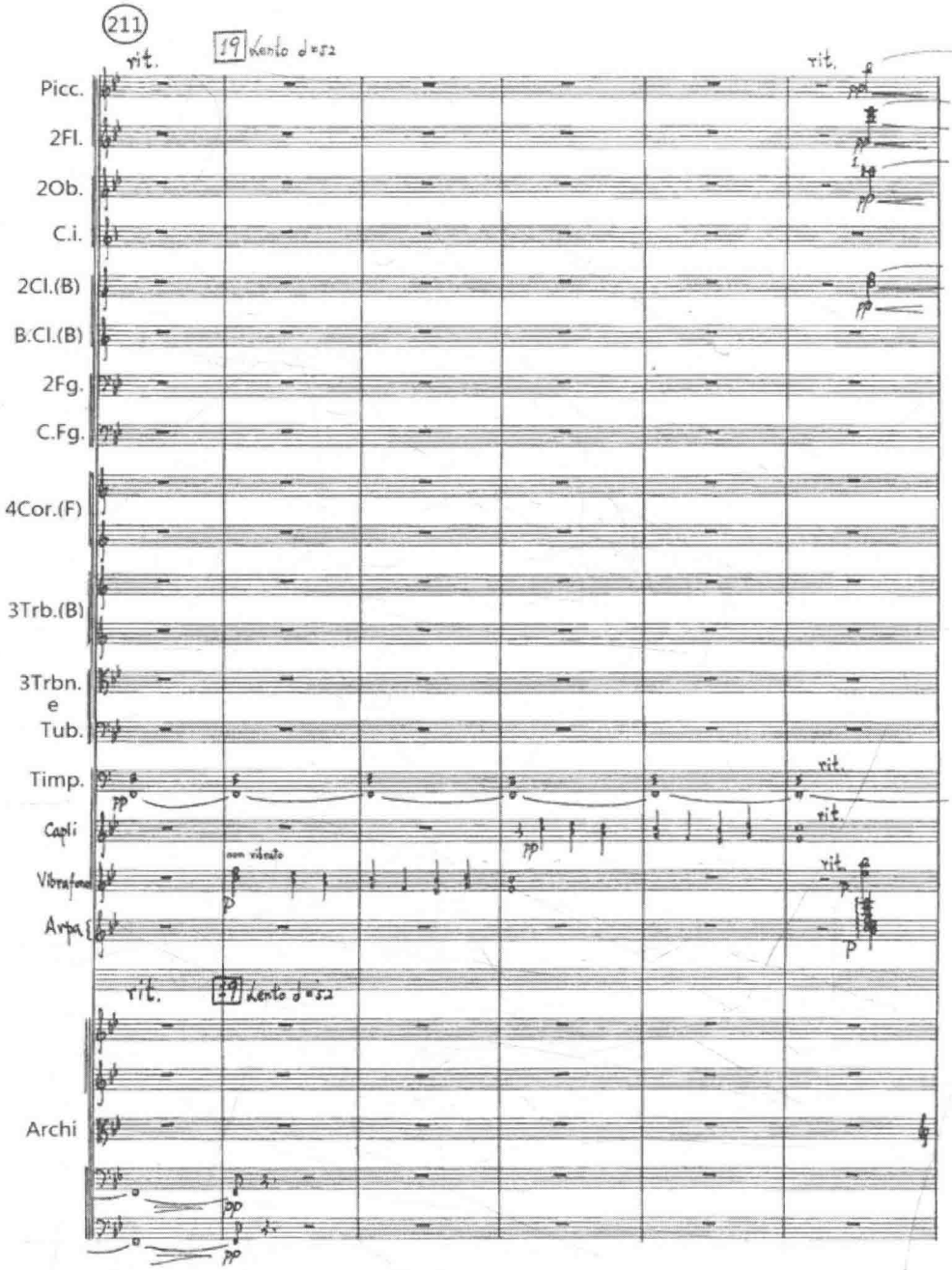
作品《金陵怀古》第 36、37 小节，【谱例 3-3-12】，弦乐组声部向上叠加形成和弦，竖琴在和弦叠加的同时向高音区刮奏，之后转接到钢片琴的琶音，色彩性乐器的音色转换衔接，犹如光影的变化，是最不容易被“察觉”到的。以弦乐叠加的和弦为背景，钢片琴充满幻想意境的音色使弦乐和弦的音响流动起来，它最后的和弦成为了木管与弦乐结合的“纽带”，使之结合得更自然。

谱例 3–3–12《金陵怀古》



第 212-216 小节，【谱例 3-3-13】，在定音鼓的震音持续音背景下，由彩饰乐器担任旋律，双音旋律先由颤音琴奏出，再由小钟琴模仿衔接下去，竖琴在木管的和声奏出时用琶音强调了和声。在这段音色衔接中，音区随之升高，力度减弱，竖琴用作了彩饰乐器与木管乐器之间的衔接点，力度标高一级，在和缓的乐句中起到了“呼吸”的作用，并收束了色彩性乐器华丽的音响。

谱例 3-3-13《金陵怀古》

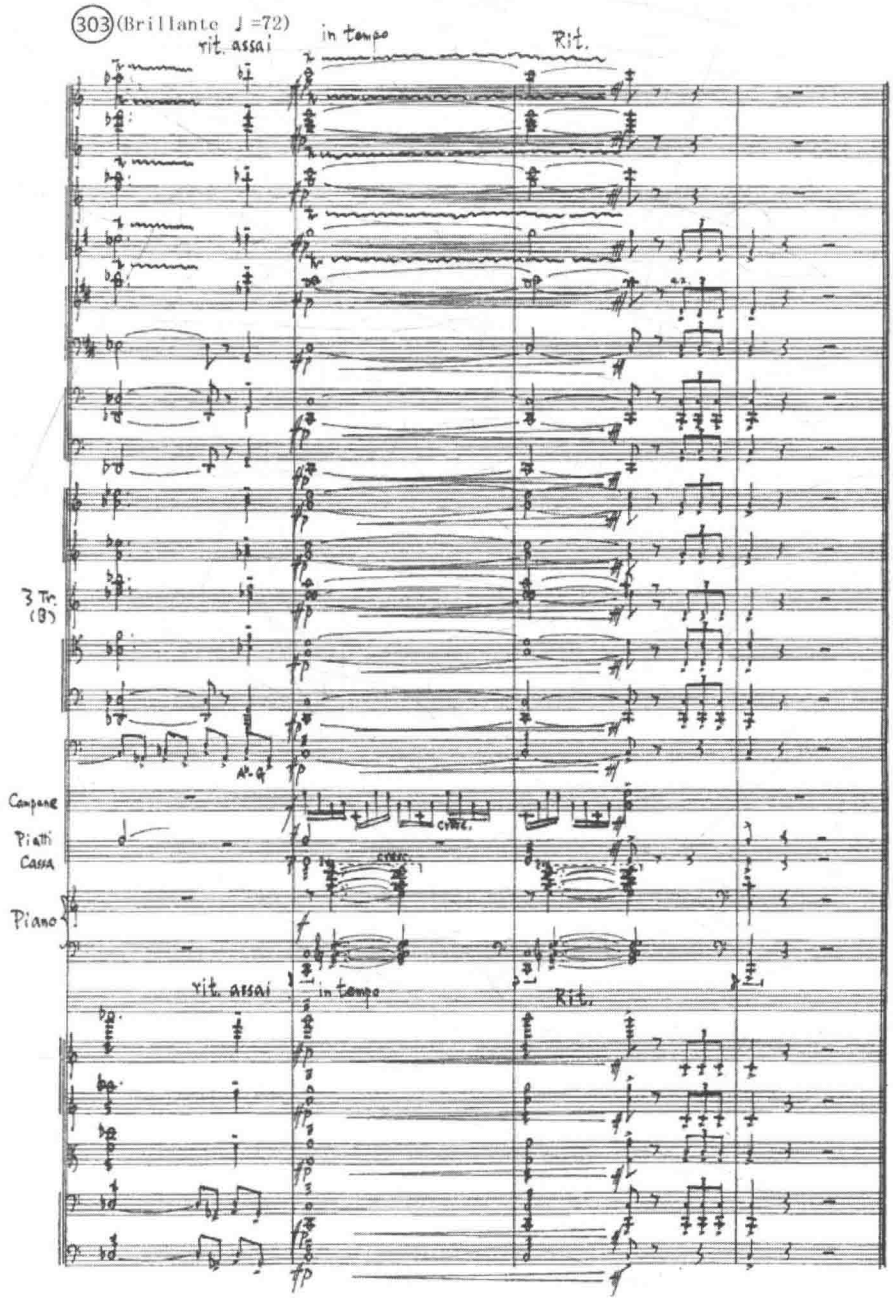


以上各例说明了彩饰乐器在徐振民先生笔下的常见作用。作曲家惜墨如金，作品《边寨音画》中，钢片琴只在尾声中出现了三小节。在作品《金陵怀古》中，钢片琴只在 A 段中使用了四小节，作为音响的点缀，仿佛金碧辉煌的宫殿，描绘了古都的繁华盛景。

（二）打击乐器与色彩性乐器的结合使用

这样的结合并不多，运用十分精当，唯此一例是在作品《华夏颂》的结尾，【谱例3-3-14】，在乐队全奏中，管钟和钢琴以*f*、*ff*的力度穿透强后即弱的浑厚的和声层，结合镲、大鼓的力度上的强调支持，获得了辉煌的音响效果。此处木管组、铜管组、弦乐组的持续音背景烘托出色彩乐器和打击乐结合的音响层次。

谱例 3-3-14《华夏颂》



第四节　不同乐器组的结合使用

如前文所述，单独乐器组的使用反映出作曲家使用乐器时是“唯材是用”，体现出音色运用上的精炼。在另外一些情况下，乐器组之间的结合还能够显现出作曲家对于乐队音响整体把握上的特点。

一、弦乐与铜管的结合

里姆斯基·科萨科夫在《管弦乐法原理》中叙述到，“因为弦乐和铜管之间的音色不同，两者结合奏同度总不如弦乐与木管结合的那样融合。当一个铜管乐器和一种弦乐器奏同度时，能各自分别听出，最成功的结合还是两者彼此间相当的音区最接近者：小提琴＋小号；中提琴＋法国号；大提琴＋长号；低音提琴＋大号（是沉重粗厚的效果）。”①

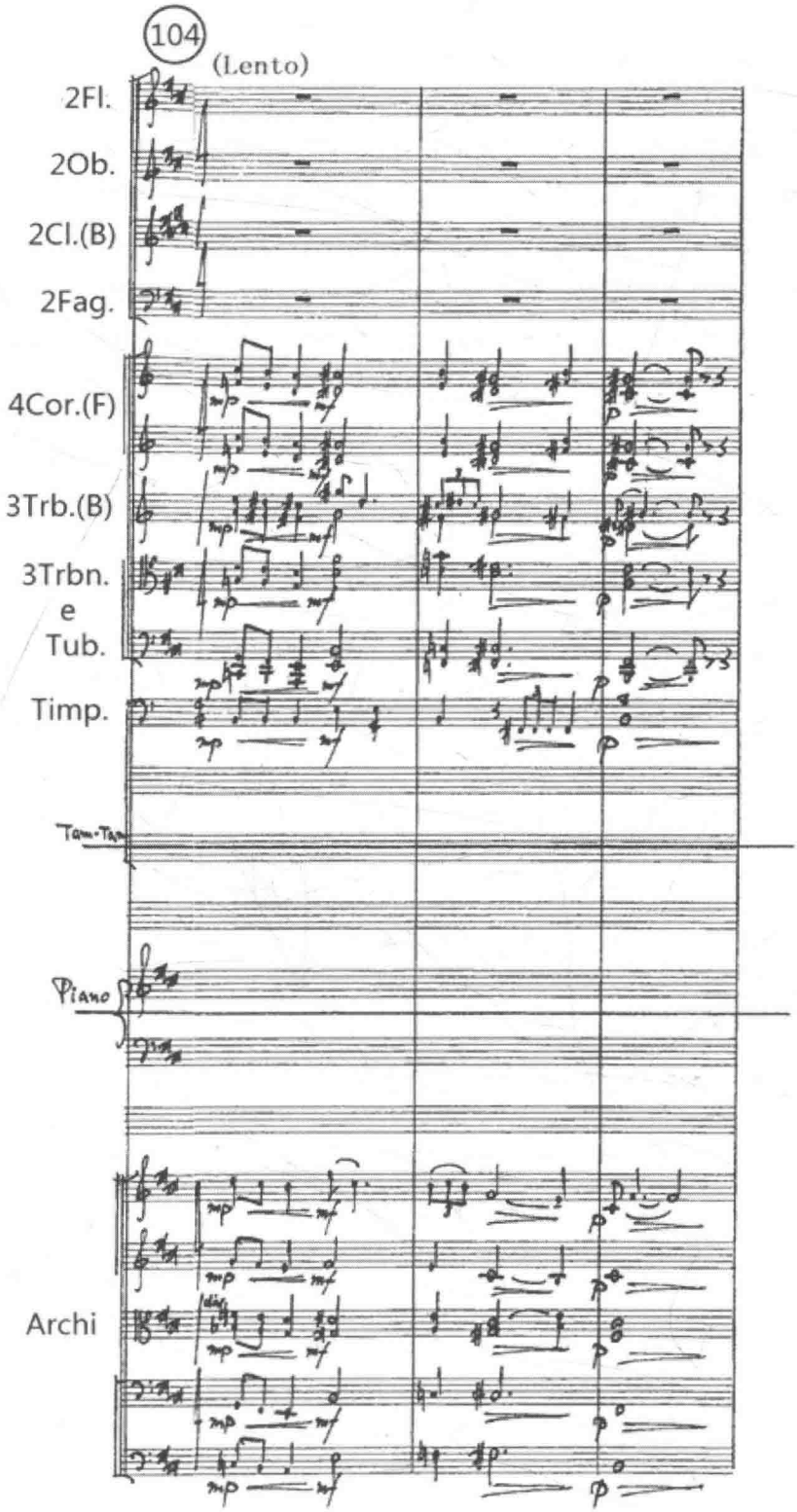
以我们通常对这一论述的理解，认为从木管、铜管、弦乐这三组音色之间的对比程度来说，木管与铜管或者木管与弦乐的音色较易融合，铜管与弦乐的音色则对比程度更大。因此铜管与弦乐结合显得比较独特，通过在徐先生作品中观察到的这类运用，笔者感受到，如果运用得当，这种结合会发挥出特别好的令人“耳目一新”的音响效果。

（一）成组的同度结合

铜管与弦乐的成组结合，音色比单纯的铜管多了些浓、连绵的效果；比单纯的弦乐又多了些通透、立体的效果。在作品《枫桥夜泊》中，【谱例 3-4-1】，第 104-106 小节，运用了成组的铜管与弦乐的同度结合，在合唱式织体中，正如前文引用里姆斯基·科萨科夫所述“最成功的结合方法”一样，这里由第一小提琴与第一小号同度奏旋律，圆号与中提琴同度奏内声部，第三长号与大提琴以及大号与低音提琴分别同度结合奏低音。第二小号与第二小提琴部分同度重叠，圆号填充次中音声部。从纵向结构来看，合唱式织体分离出旋律、和声、低音，再加上“钟声”背景，音响层次丰富；从横向布局来看，在高潮段落之后，由第一圆号独奏的主题引出这个带有补充意味的片段，旋律声部由圆号转接给小号，从前面旋律加和声伴奏的织体发展为合唱式织体，这时加入弦乐组形成混合音色，音响加厚，又在音色上不至于太明亮，增加了温暖的色彩，并带有收束感。

① 里姆斯基·科萨科夫．管弦乐法原理 [M]. 瞿希贤译．第一册．北京：人民音乐出版社，1981：55.

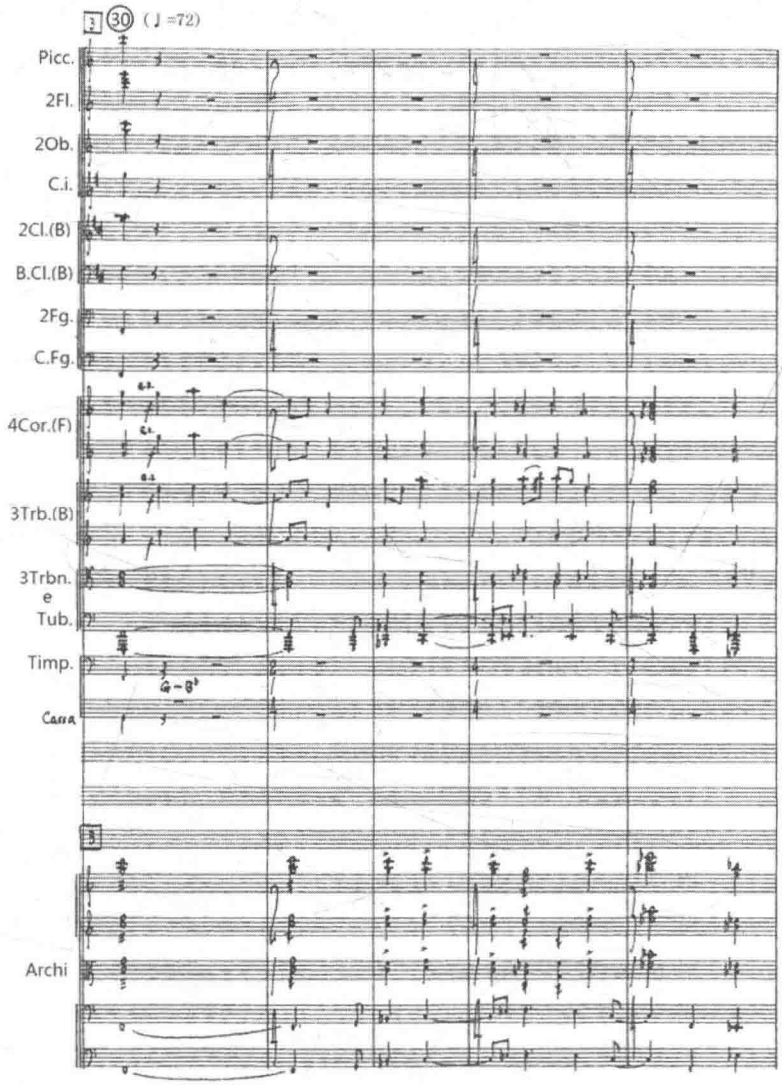
谱例 3–4–1《枫桥夜泊》


104
(Lento)
2Fl.
2Ob.
2Cl.(B)
2Fag.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Tam-Tam
Piano
Archi

（二）成组的非同度结合

参照前一例来看，徐先生运用两组乐器结合时，整体上十分“规矩”，而织体的组合形态又是非常灵活的。作品《华夏颂》第 30-34 小节，【谱例 3-4-2】，铜管与弦乐结合的片段中，铜管组的合唱式织体中以小号为旋律声部，弦乐组的第一、第二小提琴、中提琴担任平行线条的和声背景，第三长号、大号与大提琴、低音提琴结合为旋律化的低音线条。在开头，铜管组从弱拍进入，以四支圆号和三支小号同度奏的线条来获得集中的音响，突出主题的地位；弦乐背景中，第一、第二小提琴的音区位于铜管组线条的上方，仿佛为铜管音色镶了一层金边，加强了明亮度，较长时值的音符都用震音来增加音色的紧张度获得更好的共鸣；两组低音的同度混合增加了线条的浓度。

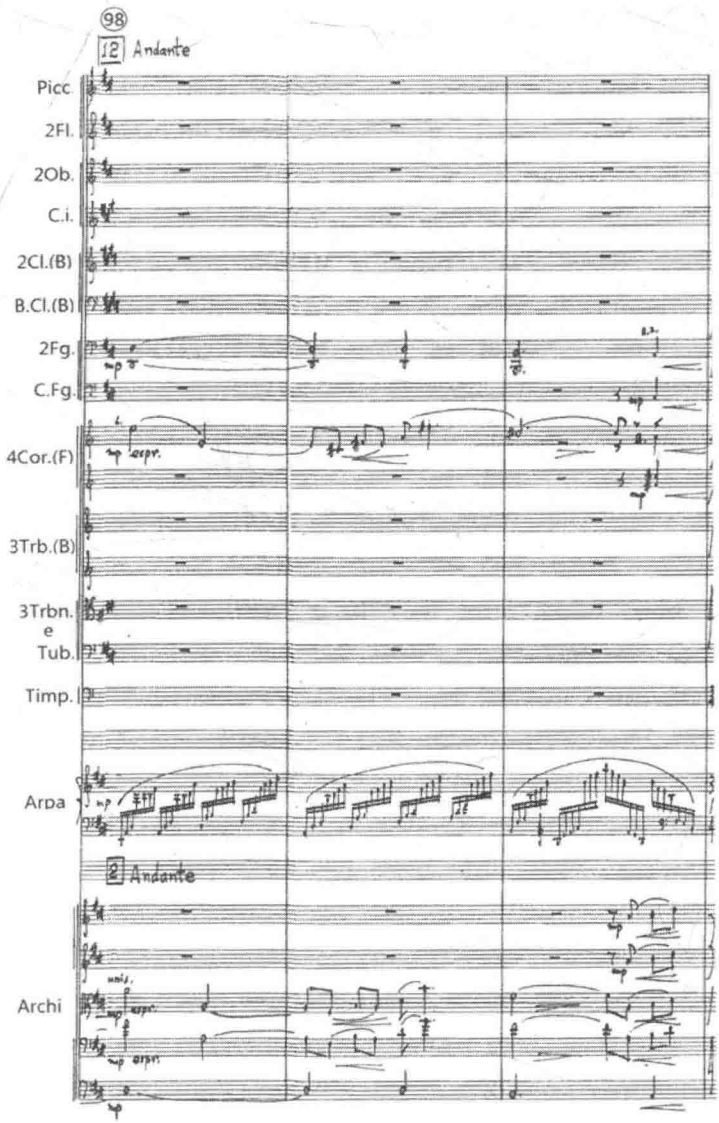
谱例 3–4–2《华夏颂》



（三）单线条的结合

单线条的结合也就会形成弦乐与铜管的同度混合音色。作品《华夏颂》第 98 小节副部主题开始，【谱例 3-4-3】，旋律由第一圆号、中提琴、大提琴担任，它们的同度奏形成混合音色。圆号分别与中提琴或大提琴同度奏的例子很多见，而这三者同度结合的例子就显得较为特别了。这三件乐器结合而成的混合音色的厚实线条表达出了副部主题宽广抒情的性格，与主部主题的描绘性写法形成鲜明的对比。它们的结合在音色上达到了互补：这三件乐器都处于较高的音区，具有一定紧张度，弦乐音色软化了圆号音色，使圆号音色不至于太突兀，同时使旋律更浓；圆号音色仿佛是为弦乐音色加了一个芯儿，使音色更集中；作曲家有意加强了弦乐音色的分量，使旋律线条的“歌唱性”得到巩固。

谱例 3-4-3《华夏颂》



在作品《边寨音画》中，第 76、77 小节，参看【谱例 4-2-1】，三支小号与第二小提琴的两个分部以及中提琴的第一分部做了同度结合，形成混合音色的旋律。

以上这些举例说明，在徐先生的作品中，铜管与弦乐相结合的这些方式无疑是成功的，都获得了非常好的音响效果。

二、木管与弦乐的结合

木管与弦乐之间的结合非常多见，在徐先生的作品中，这类结合体现出配器上严谨、精巧的特点。

（一）同度结合

1. 音色上的相互支持

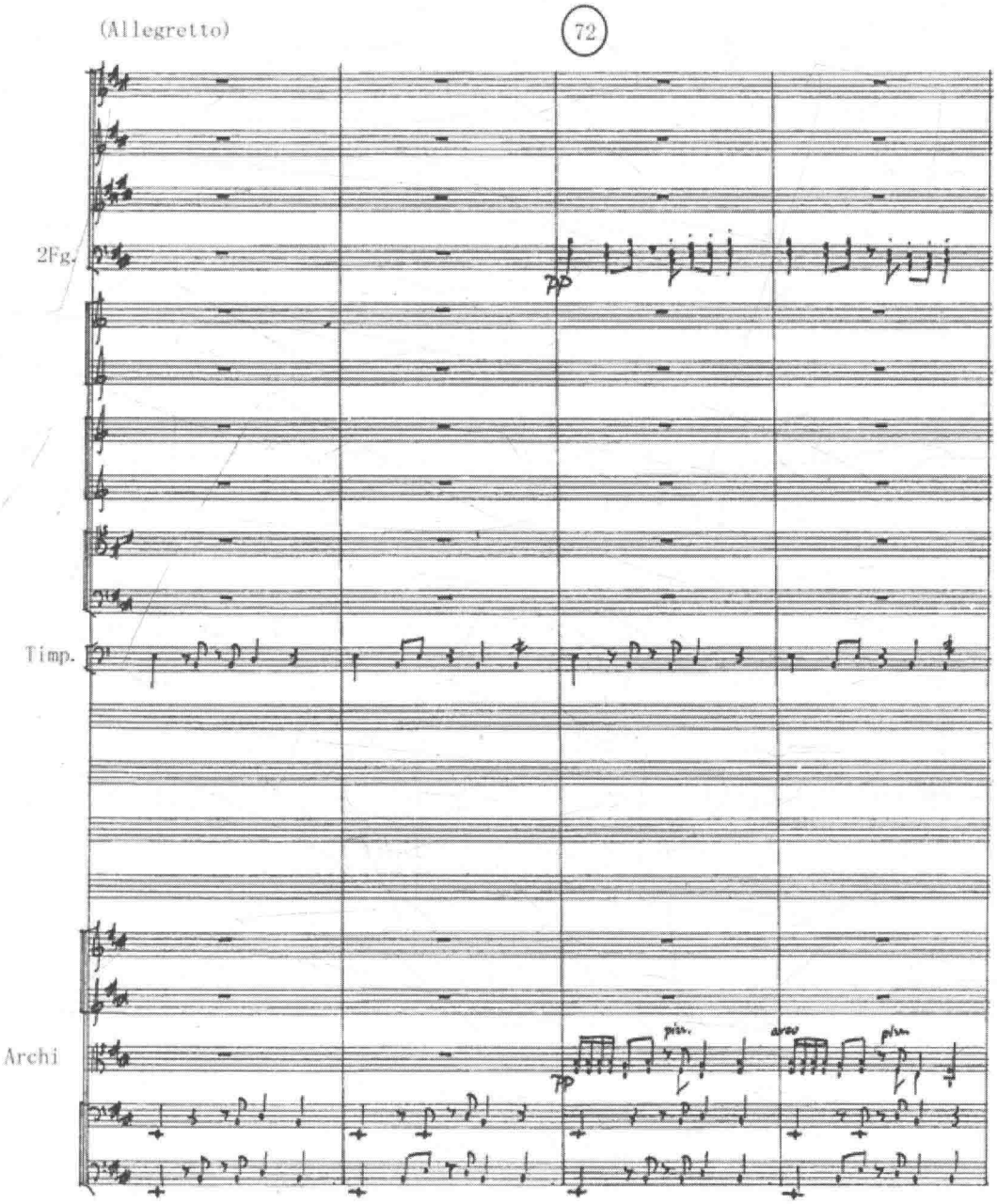
作品《雪里梅园》第 8 小节，低音提琴同度支持第二大管的低音线条，伴随着力度的渐弱，低音提琴的支持在第三拍时就终止了，避免了音响混浊，这表明作曲家对于音色的使用是非常节省而精确的。

作品《边寨音画》第 72、73 小节中，【谱例 3-4-4】，两支大管与中提琴分部结合形成混合音色，都以 *pp* 的力度奏，结合后的音色更浓，节奏律动上的细微差异显然是照顾到乐器各自的技巧特性，使主题的层次变得丰富；而中提琴的后两拍半用拨奏与大管的跳音结合这一演奏法上的交融，使这一新出现动机的活泼个性得以强调。在这一主题变奏的整个段落中，弦乐音色逐层叠加，管乐音色的分量也随之不断增加，但总是与弦乐保持平衡，因此音响一直是非常融合的。

2. 固定音色的低音线条

在徐先生的这五首作品中，笔者观察到，低音线条不只是起到传统和声中以低音的走向强调和声功能进行的作用，而且还非常的旋律化，形象性很强，有时又具有从背景上升为前景的作用。

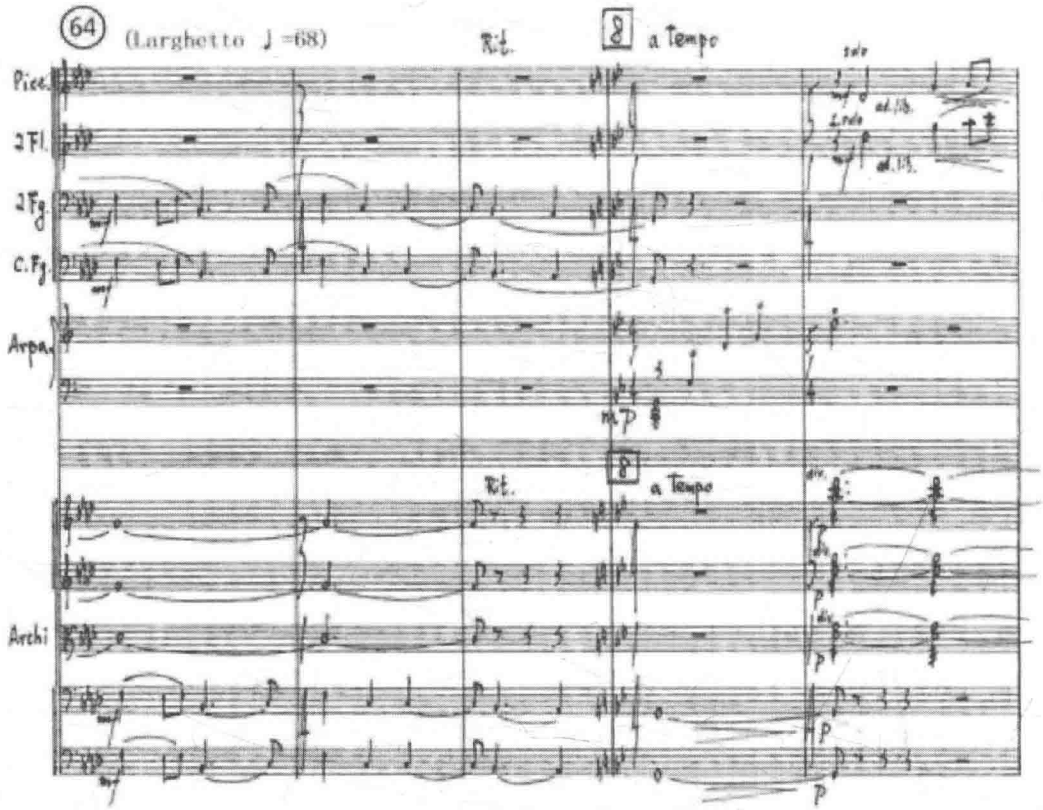
谱例 3-4-4《边寨音画》



作品《华夏颂》第 63-68 小节，【谱例 3-4-5】，两支大管与大提琴同度奏旋律形成混合音色，由低音大管与低音提琴同度结合的混合音色对其进行八度重复，这一混合音色的八度线条从作品开头的三连音动机开始，一直贯穿进行，成为了作品中低音线条的“固定音色”，此例显示出这个“固定音色”并不是单单附着在音响中的低音线条，它本身的

旋律化的特点还为音乐增加了发展的动力，当第一、第二小提琴以及中提琴在高潮回落后停留在持续音上时，低音线条从音区的底层凸显出来，发展为完整的旋律，由背景上升为前景，它浑厚、低沉的混合音色将这段连接表现得温暖而又庄重，而之后主部主题突然在高音区出现，明亮的音色以及音区上的对比使主部主题的出现获得了更加鲜明的效果，引人入胜。

谱例 3–4–5《华夏颂》

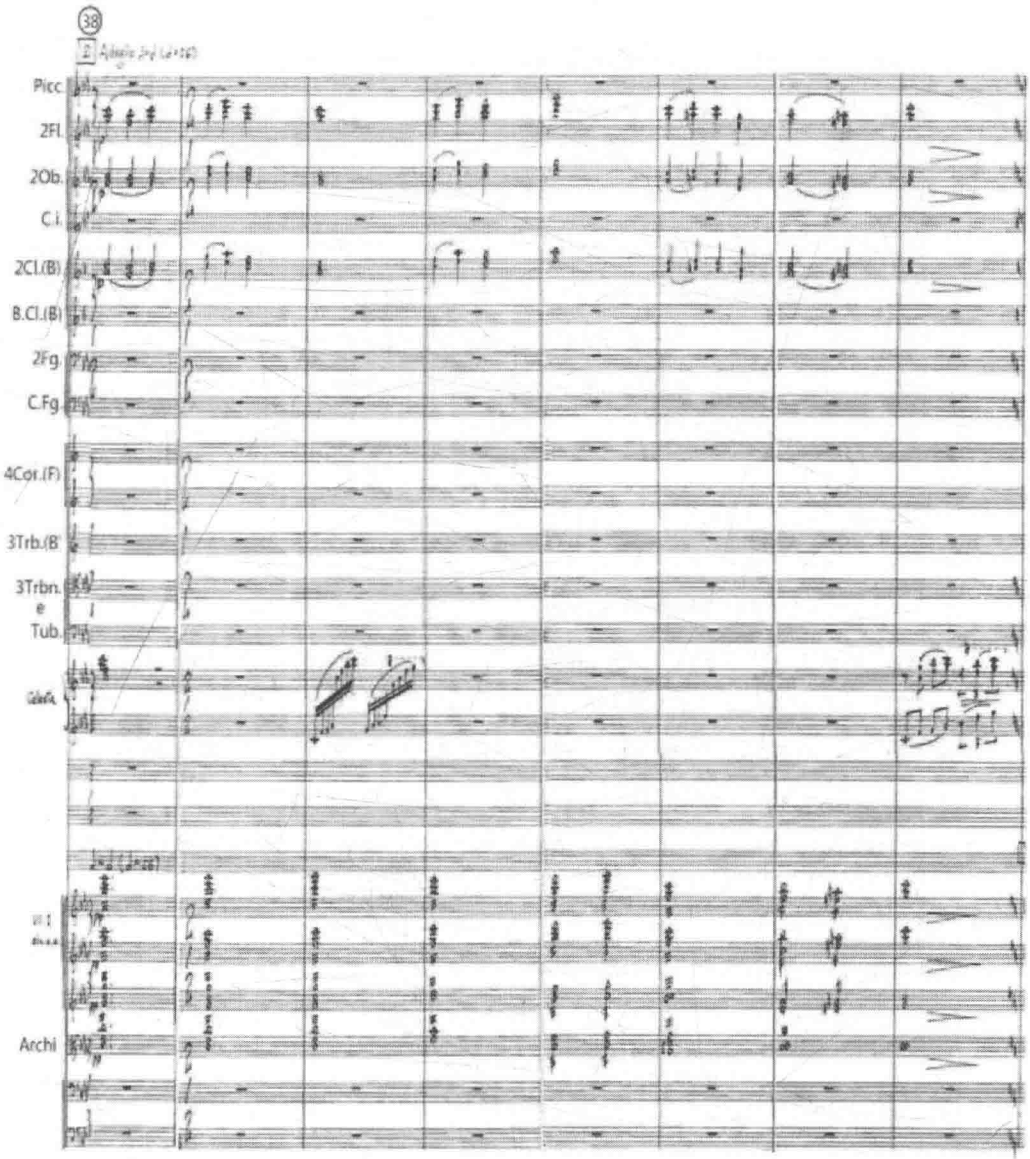


（二）非同度结合

“夹”在背景中的旋律。

在作品《金陵怀古》中，第 38-45 小节，【谱例 3-4-6】，木管组的旋律与弦乐组的震音和声背景处在同一音区，弦乐组的和声背景衬托着木管组的旋律。一方面，其和声节奏的变化强调了木管组旋律的色彩变化；另一方面，弦乐的震音背景像是一束光影，将木管的旋律衬托得更加柔和，如一幅生动的画面。由于占有同一音区，原本是同一个层面的织体，由木管与弦乐划分为前景与背景的层次，作为背景的弦乐又巧妙地变为稳态的织体，但以震音增加音响的动态感。

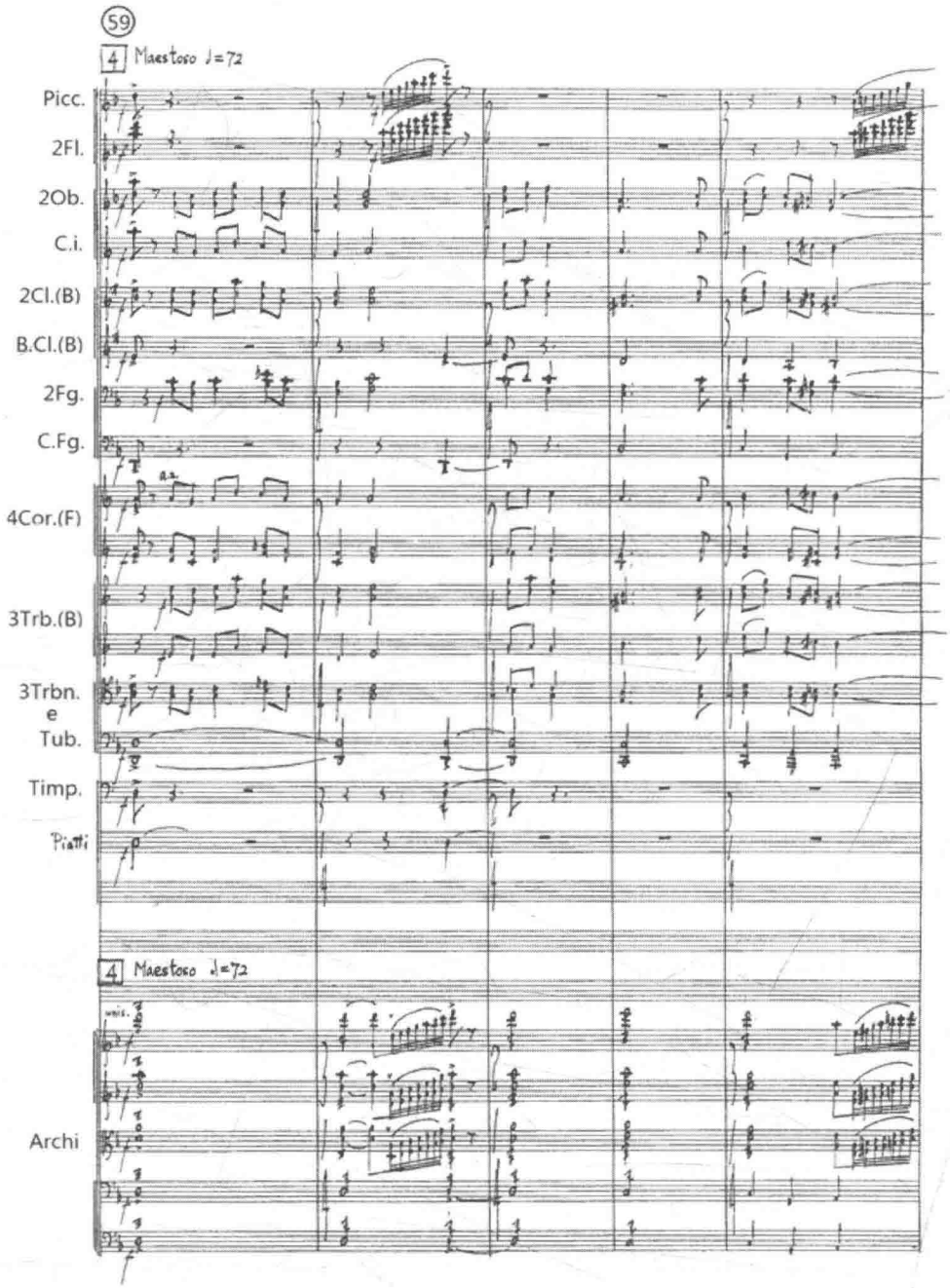
谱例 3–4–6《金陵怀古》



三、木管与铜管的结合

木管与铜管的结合在音响上具有良好的共鸣和立体感，适合表现宏伟、宏大的场面。作品《金陵怀古》第 59 小节开始，【谱例 3-4-7】，木管组与铜管组结合奏出合唱式织体的片段。在这个相对特别的例子中，并没有像一般情况下那样将木管置于铜管的上方，而是采用了乐器之间的同度结合，形成了木管组与铜管组的混合音色，木管软化了铜管音色，同时增加了音响的亮度，增强了和声的共鸣，很符合这首作品此处所表现的严肃、壮阔的气质，而这种结合在这几首作品中却是唯一的一处。

谱例 3–4–7《金陵怀古》

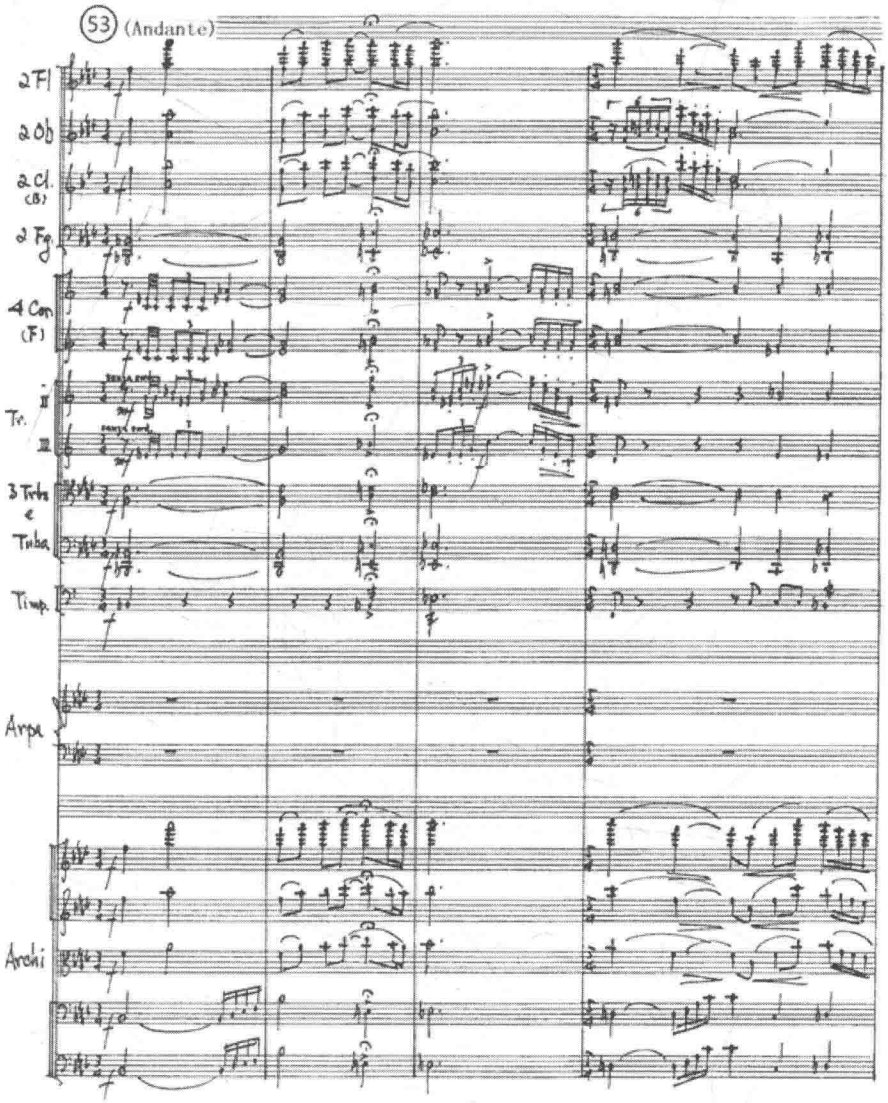


四、三组乐器的结合

在徐先生的这五首作品中，笔者将三组乐器的结合形态分为合唱式、全奏和弦式、功能分组式、线条叠加式。因本文第四章有专门章节分析全奏，这里单就声部结合的形态等情况做出分析。

作品《边寨音画》第 53 小节开始，【谱例 3-4-8】，三组乐器的力度以常规的均衡方式结合，木管组与弦乐组除大管和大提琴、低音提琴之外，其余声部结合为三个八度混合音色奏旋律，铜管组奏和声伴奏，运用功能分组的写法使旋律加伴奏的织体获得音响平衡。就传统配器法则而言，这样的处理方式十分典型。

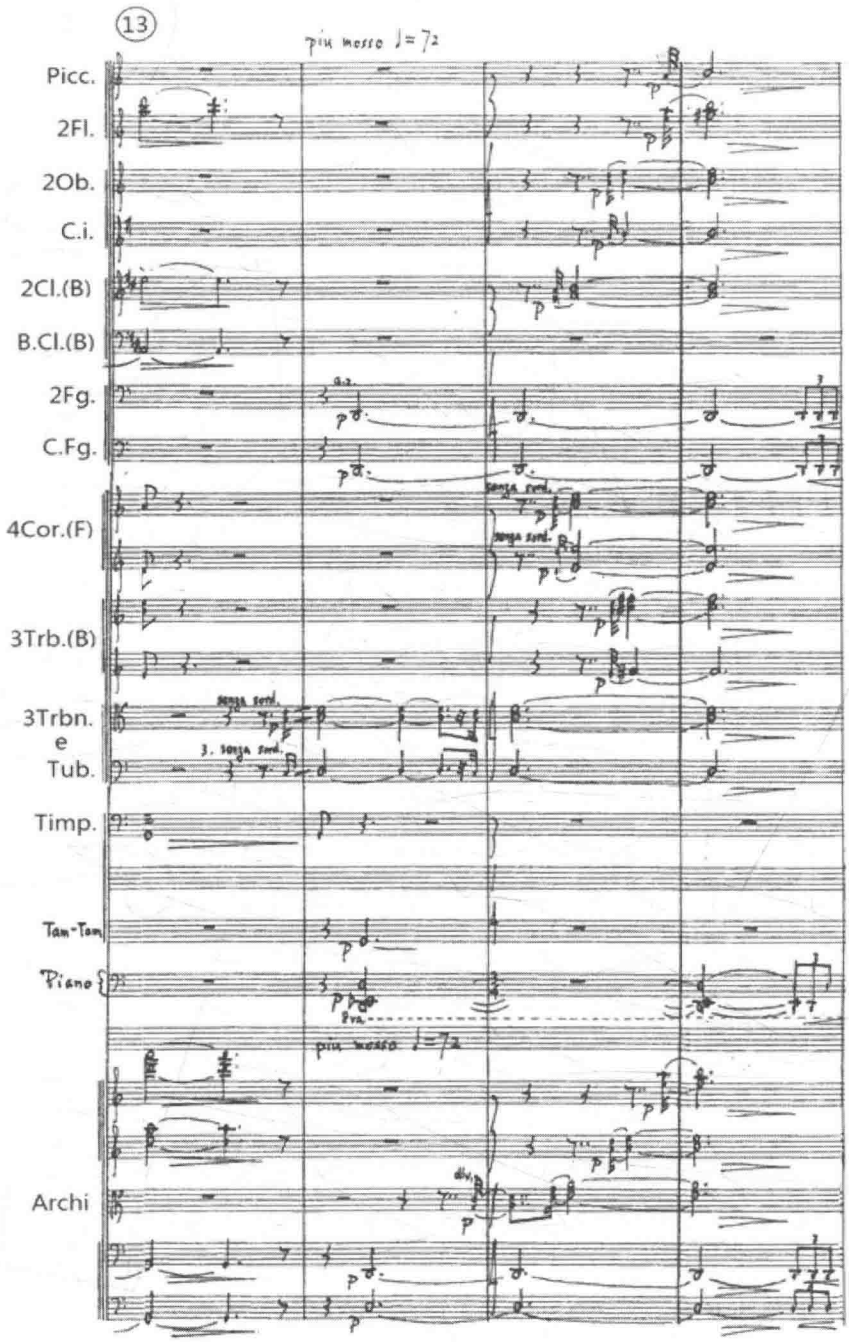
谱例 3–4–8《边寨音画》



作品《华夏颂》的引子部分，第 14 小节开始，【谱例 3-4-9】，由三支长号富有民族韵味的滑音开始，三组乐器声部先后奏出相同的十六分音符上行二度倚音动机形成持续声部，

逐层叠加使音区扩展，最终形成多声部和弦，这里强调了力度的逐渐增涨，在乐器叠加的过程中，音色有不同程度的局部混合。

谱例 3–4–9《华夏颂》

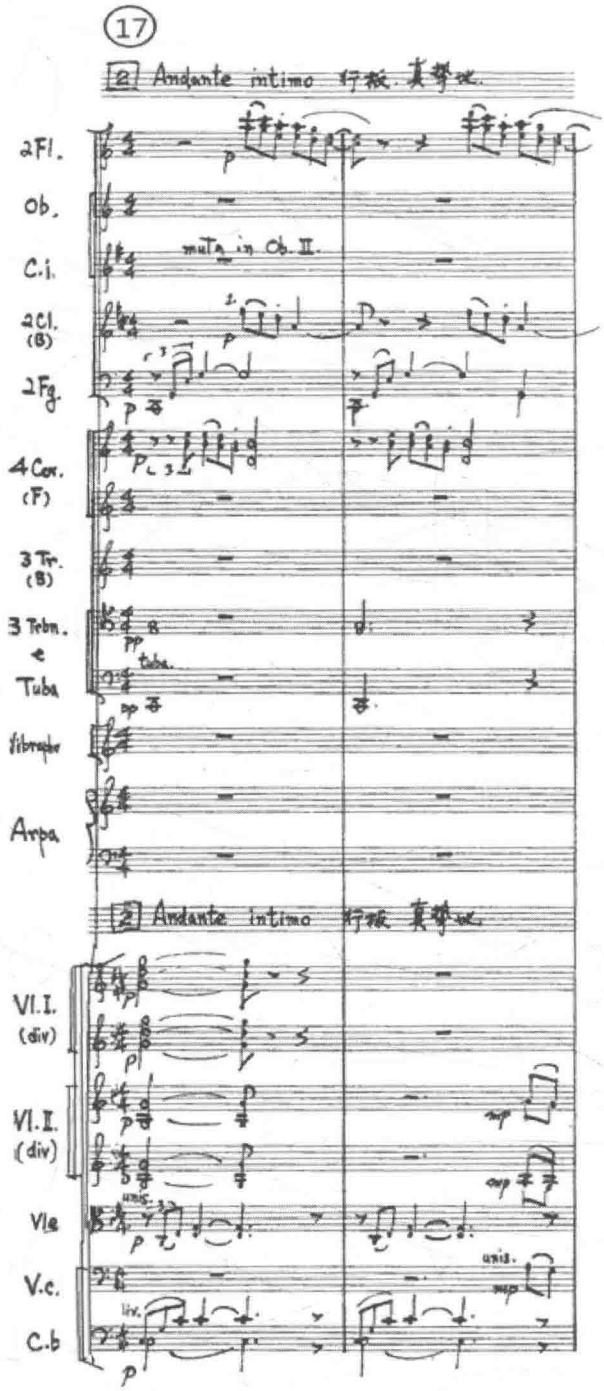


作品《雪里梅园》第 17、18 小节是主题的引入段，【谱例 3-4-10】由三组乐器的交接完成，上扬的以及回落的三连音动机由低音区向高音区延伸，形成了此起彼伏的波浪式织体形态，气息连绵。三个音区的不同层次分别是：低音区第一大管与中提琴以及低音提琴第一分部结合的线条；中音区第一、第二圆号的线条；高音区第一、第二长笛与第一单簧管的线条。它们之间的衔接有部分的音色交集，音响被一层层托起，露出木管乐器明亮的音色。在低音线条的节拍位置还加入了第一、二长号和大号的和声来增加音响的浓度。这一片段犹如感情的涌动，将音乐从细腻的引子带入到抒情宽广的主题。值得注意的是，在低音提琴第二分部与第二大管结合的低音线条中，低音提琴提前半拍收束，而与之相结合的和声持续层中第一、第二长号与大号也在第三拍后就做收束，时值控制得严格精确，避免了音响混浊。

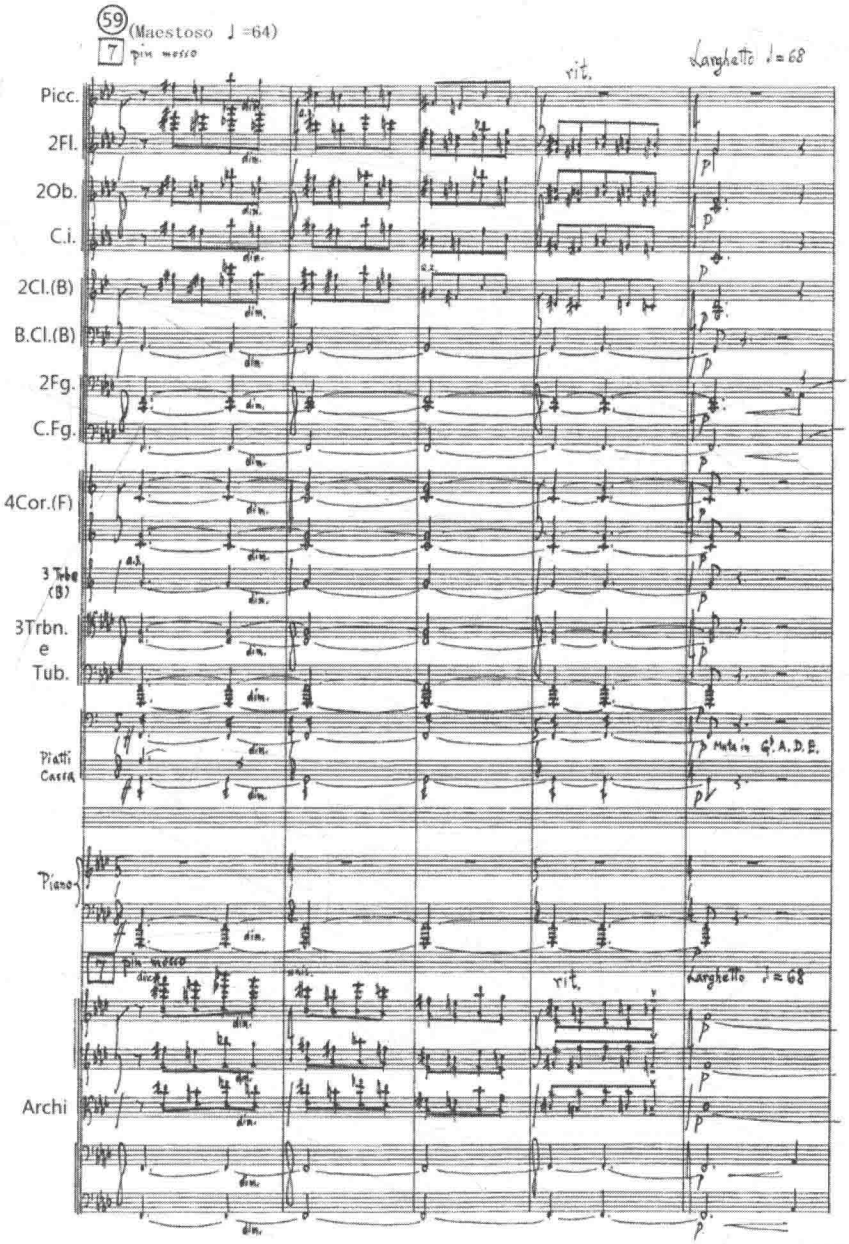
作品《华夏颂》第 59-62 小节，【谱例 3-4-11】，部分木管与部分弦乐以震音演奏迂回下行的旋律；铜管组与木管组及弦乐组的低音乐器奏持续音，音区被铺满。这种多层旋律结合了多层持续音的织体对于制造磅礴的音响气势来说是简明而有效的。

弦乐组与木管组合唱式织体的结合，在作品《华夏颂》中有许多这样的例子，例如，第 51-54 小节，参看【谱例 4-3-5】，此处不作赘述。

谱例 3-4-10《雪里梅园》


17
2 Andante intimo 行板. 真挚地.
2Fl.
Ob.
C.i.
mute in Ob. II.
2Cl. (B)
2Fg.
4Cor. (F)
3 Tr. (B)
3 Trbn. e Tuba
tuba.
Vibraphone
Arpa
2 Andante intimo 行板. 真挚地.
VI.I. (div)
VI.II. (div)
unis.
Vla
V.c.
C.b

谱例 3-4-11《华夏颂》


59
(Maestoso ♩=64)
7
più mosso
rit.
Larghetto ♩=68
Picc.
2Fl.
2Ob.
C.i.
2Cl.(B)
B.Cl.(B)
2Fg.
C.Fg.
4Cor.(F)
3 Tbe (B)
3Trbn. e Tub.
Piatti Cassa
Piano
Archi
dim.
p

第四章　管弦乐手法的运用

第一节　衔接手法

通过音色的各种结合方式获得丰富的音响效果，一般来说，纵向上指音色的搭配，包括各种要素结合时的色调；横向上指音色的衔接，包括在整个乐队音域范围内，在作品结构内部、结构之间的各种乐器之间的转接、变化等。传统理论概念中，在衔接手法的细分类型上，可以有：转接、搭接、对话、呼应和回声。笔者将在本章节，依循这条线索来考察和分析徐先生作品中这些手法的运用情况。

一、结构内部的音色衔接

（一）音色的转接

一般来说，一段气息较长的旋律，可通过乐句之间的音色转接形成色彩的梯度变化或调节音响的紧张度。

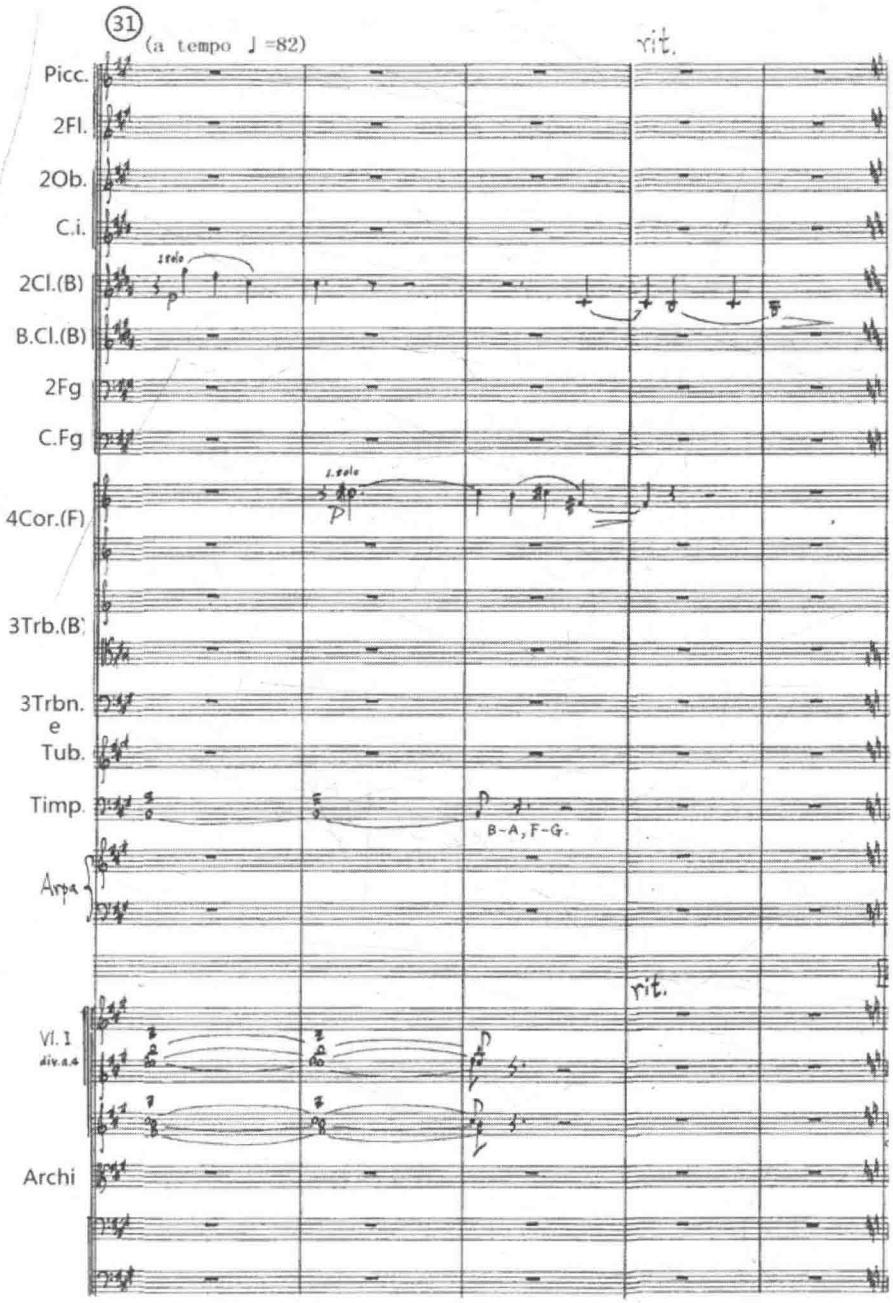
如作品《枫桥夜泊》第 46-59 小节中，参看【谱例 4-2-9】，独奏旋律从第一小号转接给第一圆号，圆号在低八度的音区奏相似的模仿旋律，两者都加了弱音器，音色过渡平稳，背景部分定音鼓轻奏的震音作为持续音制造了朦胧的气氛，弦乐的和声在旋律转接时收束，随着音区降低，音色逐渐暗淡，音响的紧张度降低，描写出夜色渐深的情景。

作品《金陵怀古》第 31-35 小节，【谱例 4-1-1】，由第一单簧管担任的独奏，在旋律进行到中间一段时转接给了第一圆号，具体来说，为了让音色的转接更为平顺，使用了搭接的形式。在两个转接点上都有两种音色的不同时值的重合，单簧管的线条下行到 b1 音，圆号以 #f 音与之重合之后继续演奏下行的线条，在 b 音的位置，单簧管又以同度音与之重合，从音高材料上来看，圆号线条是对单簧管线条的向下模进，而旋律又回归到单簧管，将线条继续陈述完全。这一旋律写作的精彩之处在于：首先，音色的转接强调了旋律中纯四度下行以及纯五度下行的音程，即 b1 → #f、#f → b 的进行，颇具调式感；其次，将旋律动机以音色的转接加以划分，强调了单位动机，同时，单簧管进行到中音区时，避开了薄弱、表现力苍白[①]的中音区音色，而由圆号空旷的、带有回响般的音色接替，之后又回

① 施詠康 . 管弦乐队乐器法 [M]. 北京：人民音乐出版社，1987：144.

归到单簧管极富个性和共鸣感的“芦笛”音区，保持了旋律线条的结构和个性；再者，这个转接有些类似拉宽了的“回声”效果，力度上形成了渐弱。

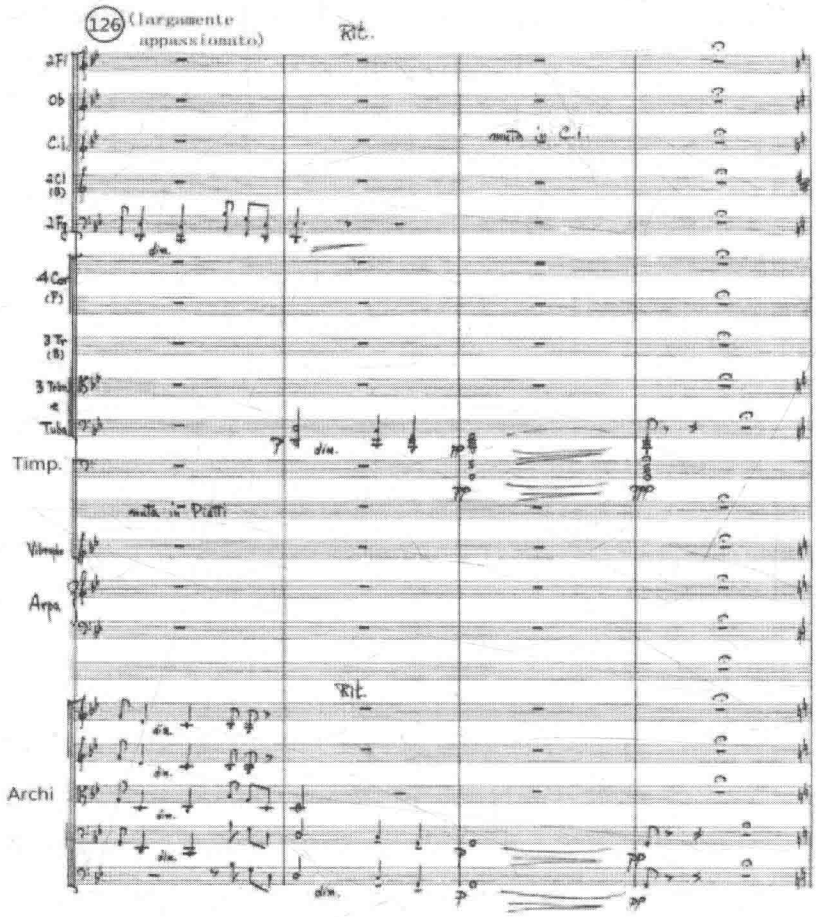
谱例 4-1-1《金陵怀古》



在音色衔接的过程中，如果以某一音色贯穿，或在衔接的线条之间形成重合的部分，则会产生音色的局部混合，从而使色调自然地过度。

作品《雪里梅园》第 126-129 小节，【谱例 4-1-2】，高潮点回落的片段中，由第一、第二小提琴与中提琴、大提琴以及第一、第二大管构成三个八度的线条，在转接的过程中减少为两个八度，音区下降收缩，力度渐弱。线条以弦乐音色作为贯穿音色，转接的前后音色之间有部分重合，形成了音响的自然过渡。从撤出音色与进入音色的搭接关系来看，这一线条是从前面第 117 小节富有激情的高潮段落连绵不断地陈述过来，从弦乐组齐奏最高音达到小字四组一路辗转，激动的情绪逐渐降落，除去中间的一两处短暂的呼吸之外，这是一个长达 22 小节的乐句。最后四小节通过三处音色的衔接将乐句的紧张度逐渐降低，同时变得越来越深沉。可以说，这是一种对音乐情绪非常细致、入木三分的表述，思绪的起伏，转换变得非常自然、流畅。

谱例 4–1–2《雪里梅园》

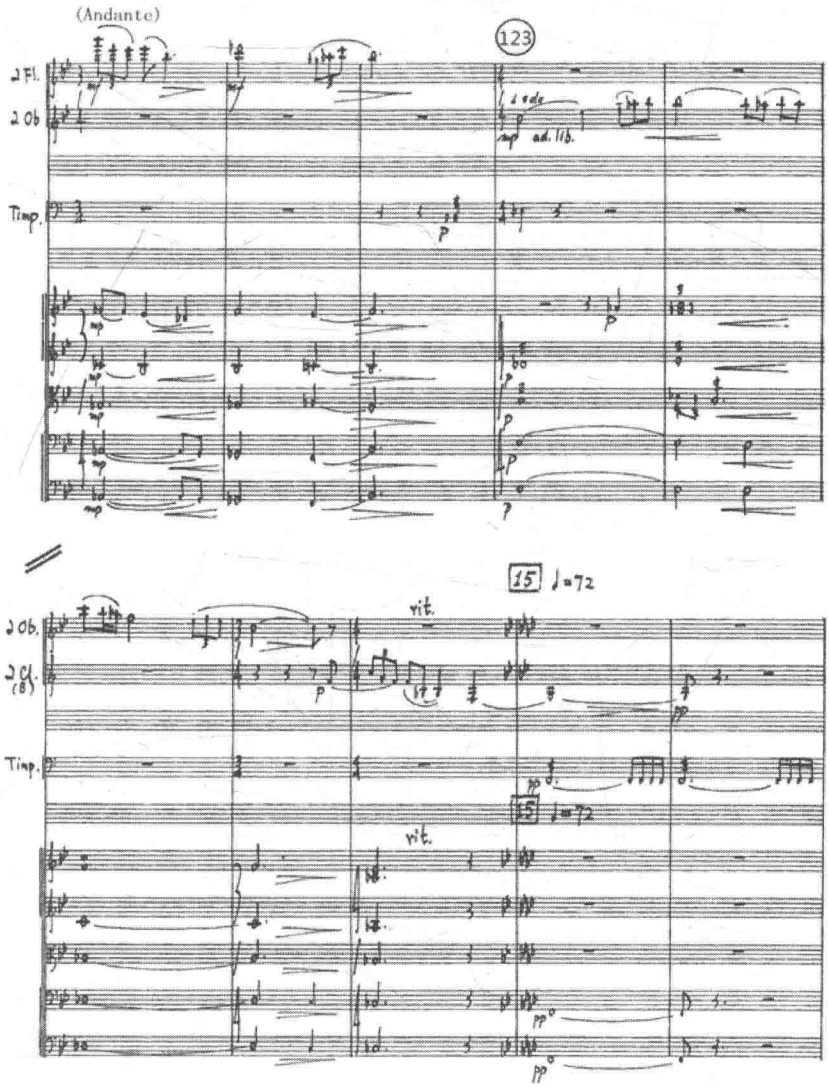


徐先生在运用音色衔接手法时的不着痕迹，音乐线条在婉转回旋中走向新的段落，结构之间的音色过渡与乐思配合得自然妥帖。

作品《华夏颂》的展开部开头，第 123-129 小节，【谱例 4-1-3】，在弦乐的和声背景中，

旋律线条伴随着音区的下降，做了两次音色衔接：首先由第一双簧管转移到单簧管；随后大提琴和低音提琴与定音鼓进入，低八度重复单簧管线条的最末一音并由定音鼓延伸出新的动机。一方面，这几件乐器音色局部混合，使定音鼓音色处于自然的音响氛围中；另一方面单簧管线条的保持到与弦乐同时收束，使留出的定音鼓动机更加鲜明；此外弦乐低八度进入支持了音区的转移。

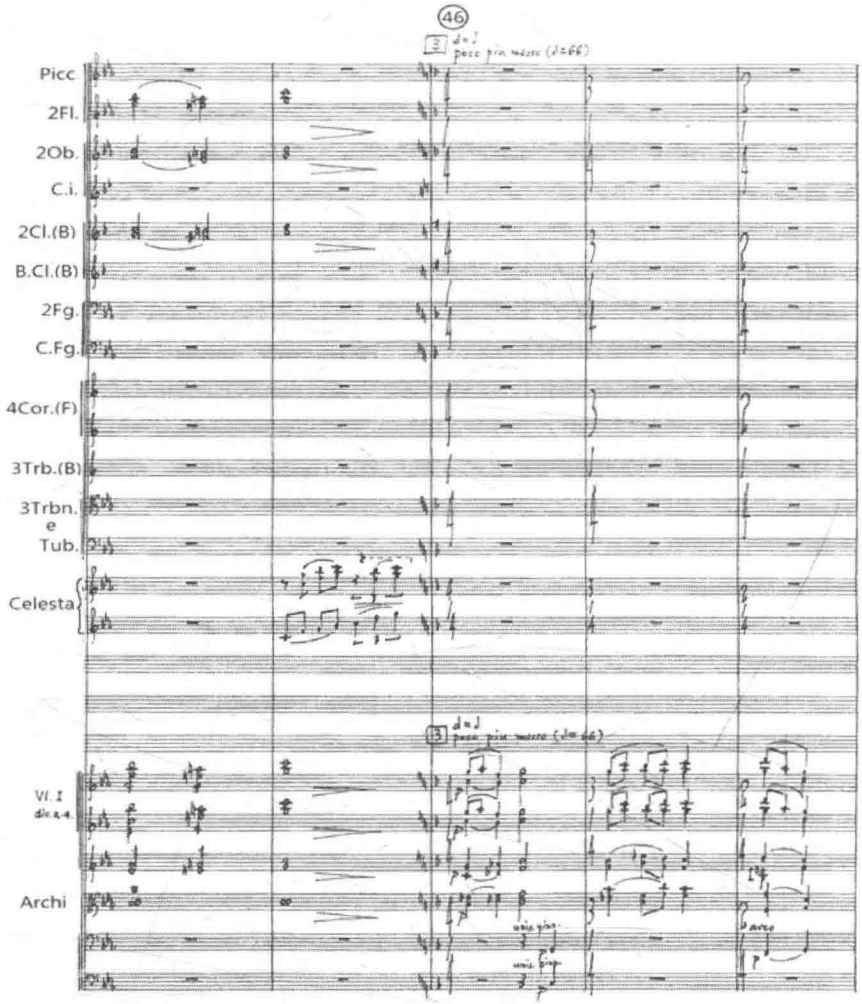
谱例 4-1-3《华夏颂》



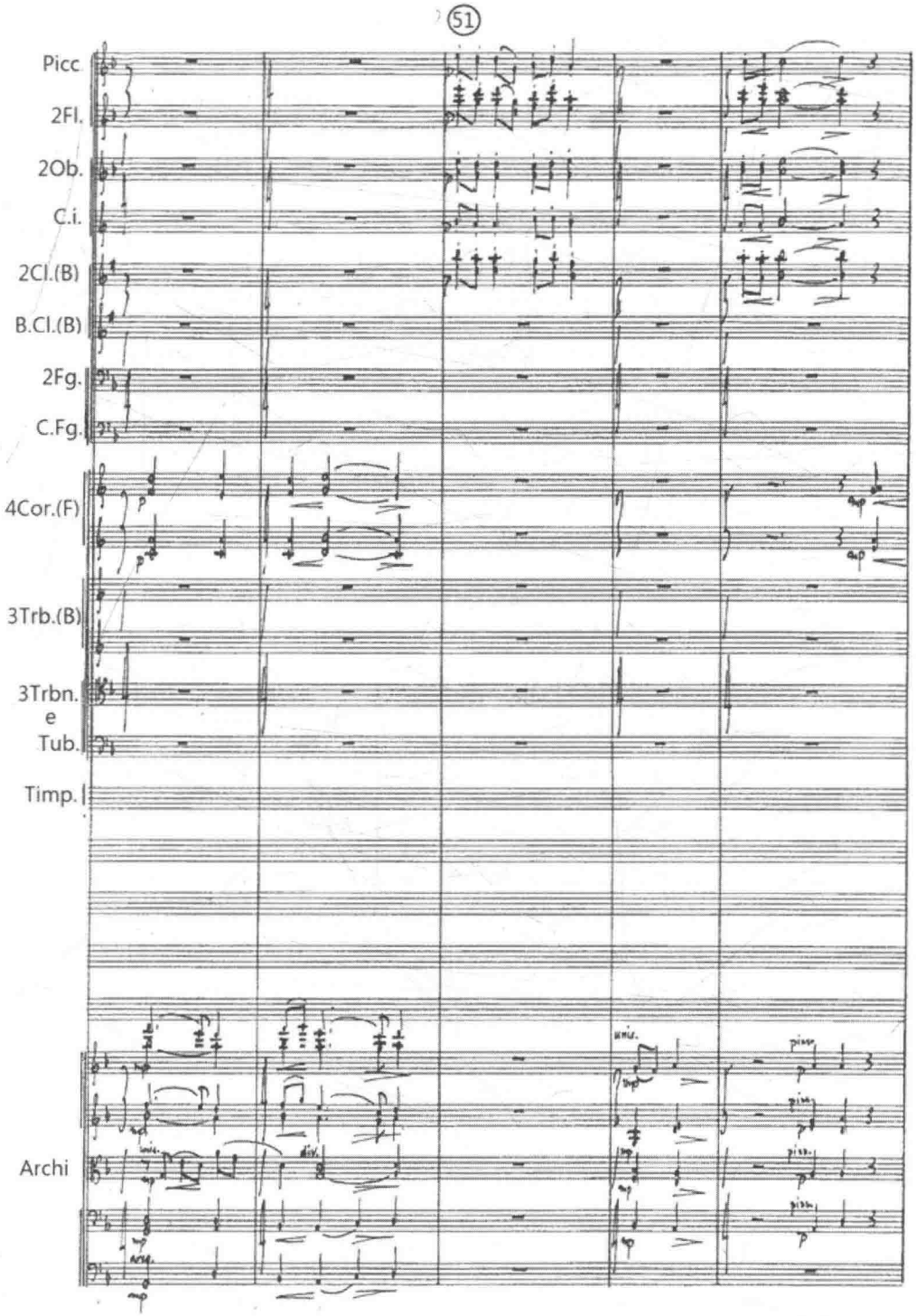
作品《金陵怀古》第 46-58 小节，【谱例 4-1-4】，成组的音色转接，形成了姑且称之为“音色块的拼接”手法，十三小节的乐句，由不同乐器组的音色交替完成其中的短小乐节，极富色彩。衔接手法的灵活运用还体现出中国文化的内涵，不由使人联想到京剧舞台上刀马旦那令人眼花缭乱的表演。主题由展衍式的乐句构成，合唱式织体，三句的音色主

体依次为弦乐、木管、铜管。前 5 小节是弦乐为主体的音色块，圆号在后两小节作和声、力度上的强调；第二句转换到木管组为主的色块，句中弦乐组对木管组做了两种支持，先是作了与木管“对话”中的应答句，紧接着以拨奏强调节奏律动；在第三句中，四支圆号为音色主体，较前两组在音色上对比度加大，弱起的节奏十分类似戏曲中上板的味道，动力性加强，它引出了一个大幅度的渐强，即之后在定音鼓持续滚奏下的音色叠加，进入高潮。

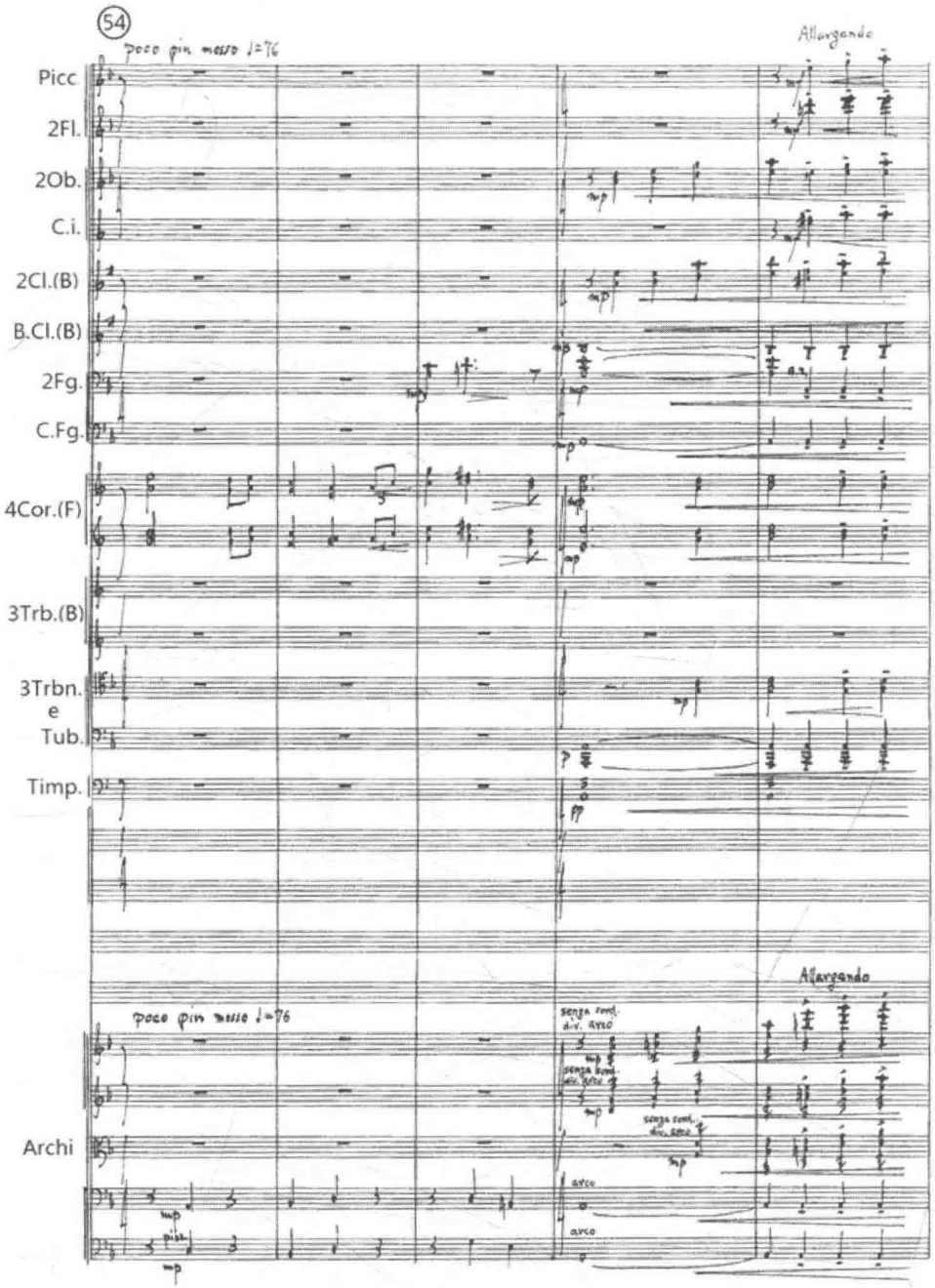
谱例 4–1–4（a）《金陵怀古》



谱例 4–1–4（b）《金陵怀古》


51
Picc.
2Fl.
2Ob.
C.i.
2Cl.(B)
B.Cl.(B)
2Fg.
C.Fg.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Archi

谱例 4–1–4（c）《金陵怀古》

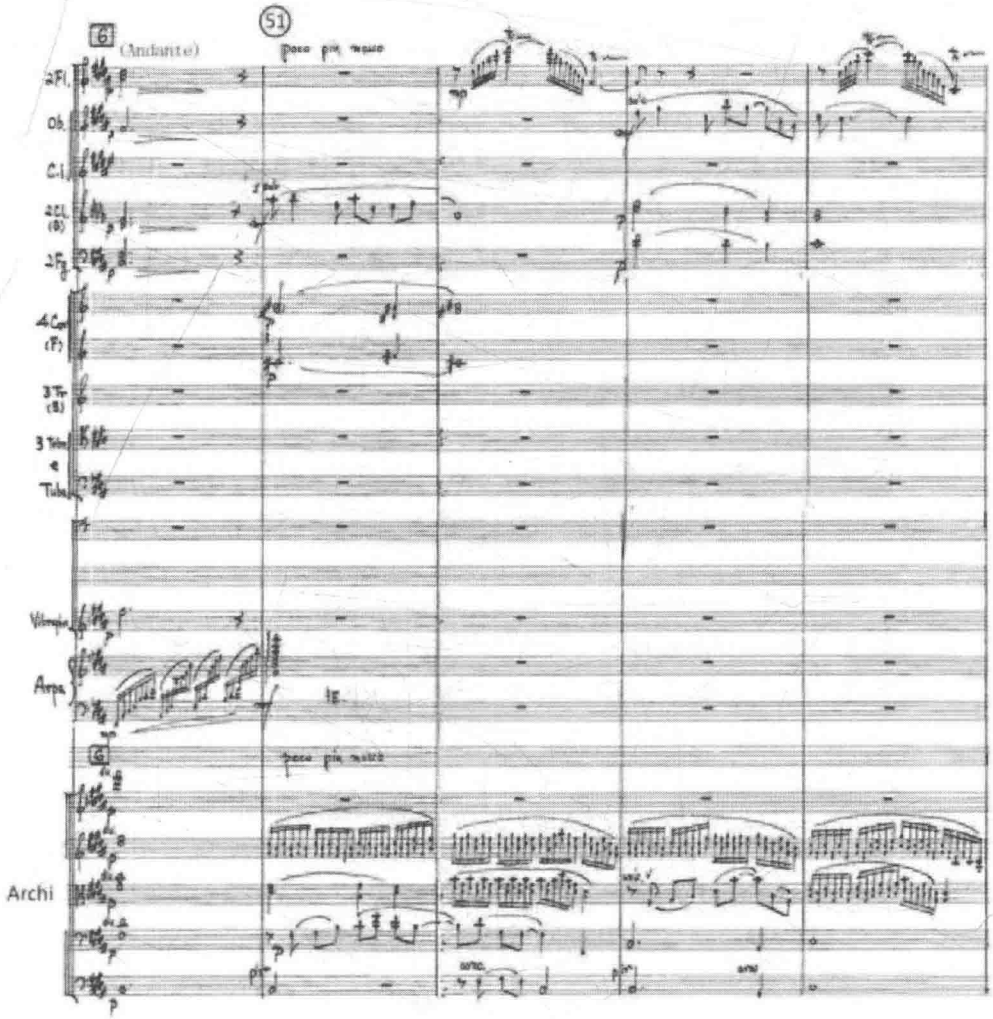


（二）呼应

在 C · 瓦西连科《交响配器法》关于呼应的章节中，“呼应”的定义可被理解为：同一材料或相似材料构成的线条在不同声部交替呈现。使用这一手法时，应使音色或音区形成对比。

作品《雪里梅园》第51-54小节，【谱例4-1-5】，旋律的独奏由第一单簧管转换到第一双簧管，两句材料相同，形成呼应，在结构中起到类似经过句的作用，通过音色在旋律“呼吸”时的变换，增加音响的流动感，引出新的主题。背景中由长笛担任的固定音色装饰线条，恰巧与以上两句主要旋律形成了“对话”，并在音色上起到了中和、统一的作用。

谱例4–1–5《雪里梅园》

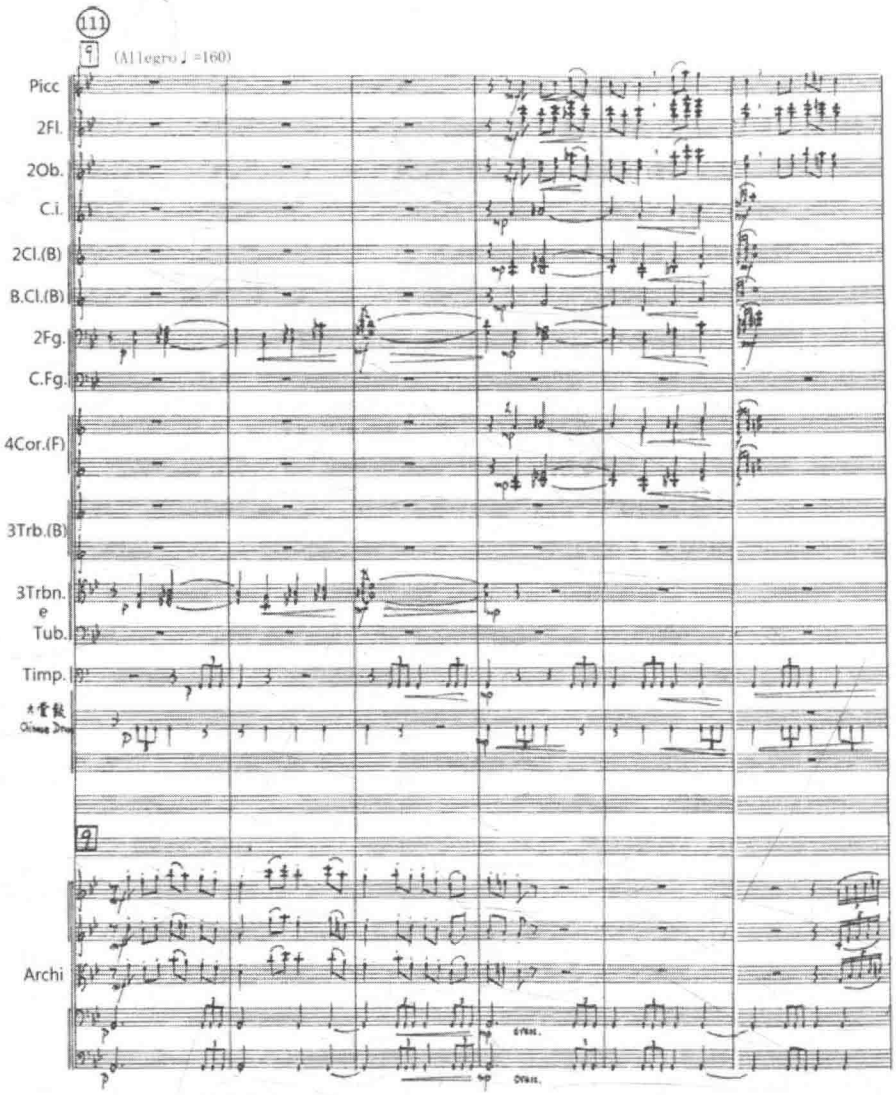


在背景音色的贯穿下完成音色的衔接，使对比音色处于同一整体中，获得更加融合的音响。

作品《金陵怀古》第三个段落的开头，【谱例4-1-6】，弦乐组的四、五度和音线条的旋律，由木管组衔接过来，形成呼应句，音区提高四度，音响的紧张度增加。大堂鼓和定音鼓以及大提琴、低音提琴弱奏的三连音背景成为音色转接的平衡点，其力度低一级。这个主题从弱拍开始，上句和下句的衔接点位于小节的第二拍，节奏上打破平衡，使成组音

色的衔接显得更为紧凑，对比鲜明、推动力加强，似将当时那幅“敌人战船渐渐驶来”的画面展现出来。

谱例 4–1–6《金陵怀古》

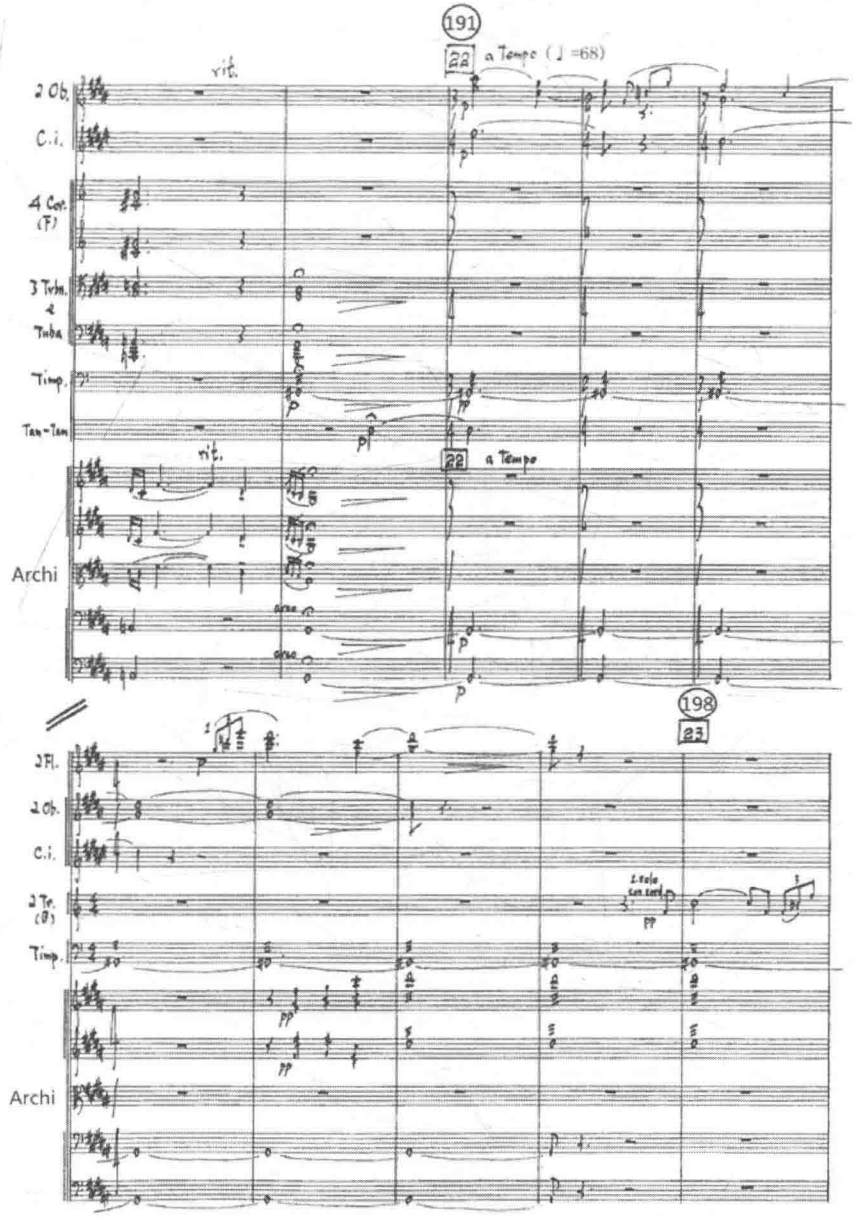


作品《华夏颂》高潮段落之后的连接片段以两次呼应的手法写成，【谱例 4-1-7】。第 191-197 小节，由定音鼓、大提琴、低音提琴作为背景音色贯穿，第一、第二双簧管奏出的旋律片段，由第一、第二长笛高八度对后半部分进行模仿，形成呼应句 。

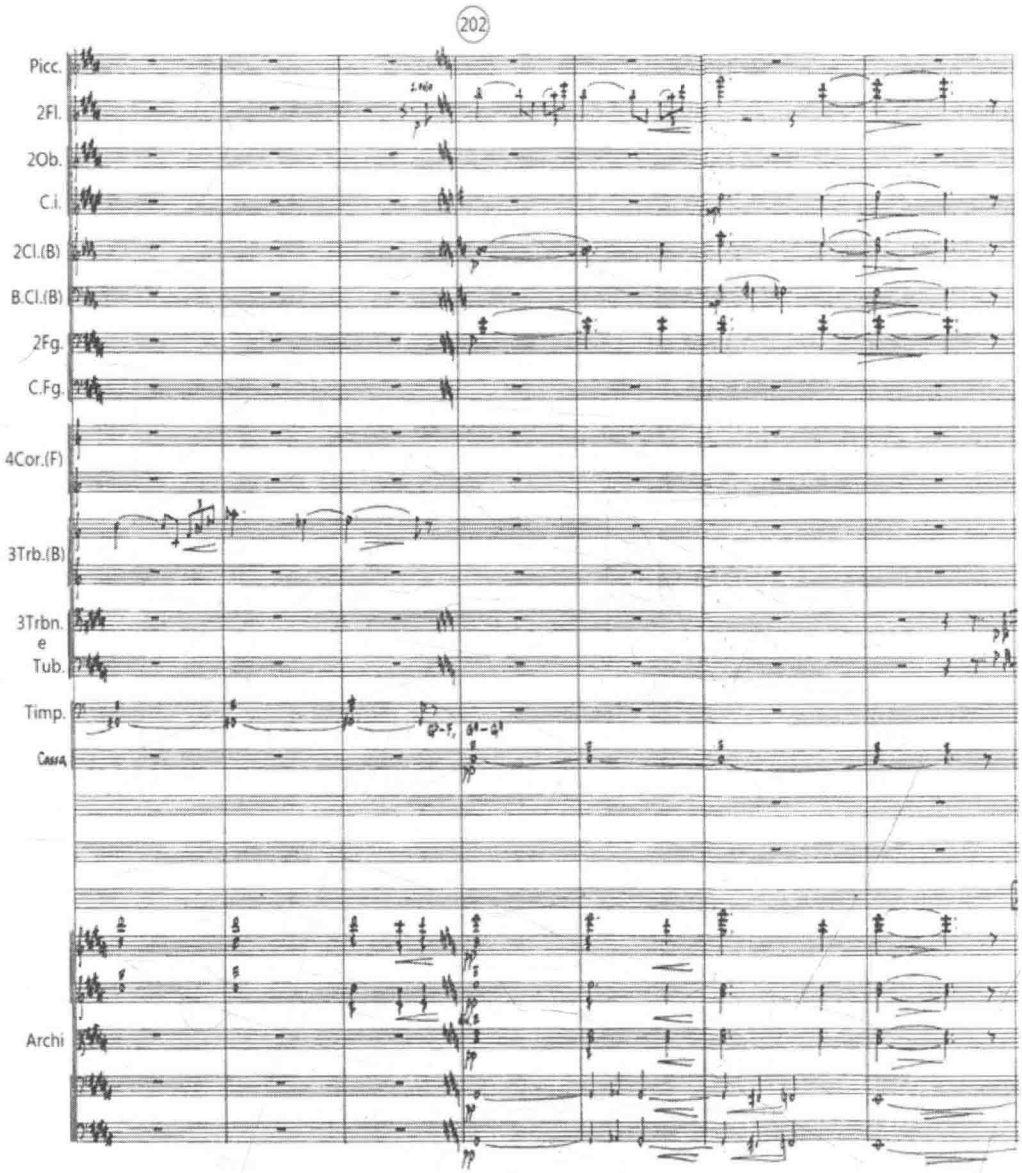
第 198-205 小节，加弱音器的第一小号担任独奏旋律，第一长笛在高音区对其进行模仿，形成呼应句。以音色的转换强调调性的转换，长笛的呼应句转入 e 小调，作品进入再现部。由于两句的材料一致，并且前后句形成了由低到高的呼应，因此可以将其理解为一种特殊的“回声”效果写法（相差半音）。伴奏声部对音响的塑造起到了辅助作用，尤其是低音

声部定音鼓、大提琴及低音提琴的持续音线条，在小号进入前撤出，又在长笛出现时加入，使前后两句产生低（音区）、暖（色彩）、圆（织体）与高、冷、薄的强烈对比。

谱例 4-1-7（a）《华夏颂》



谱例 4–1–7（b）《华夏颂》



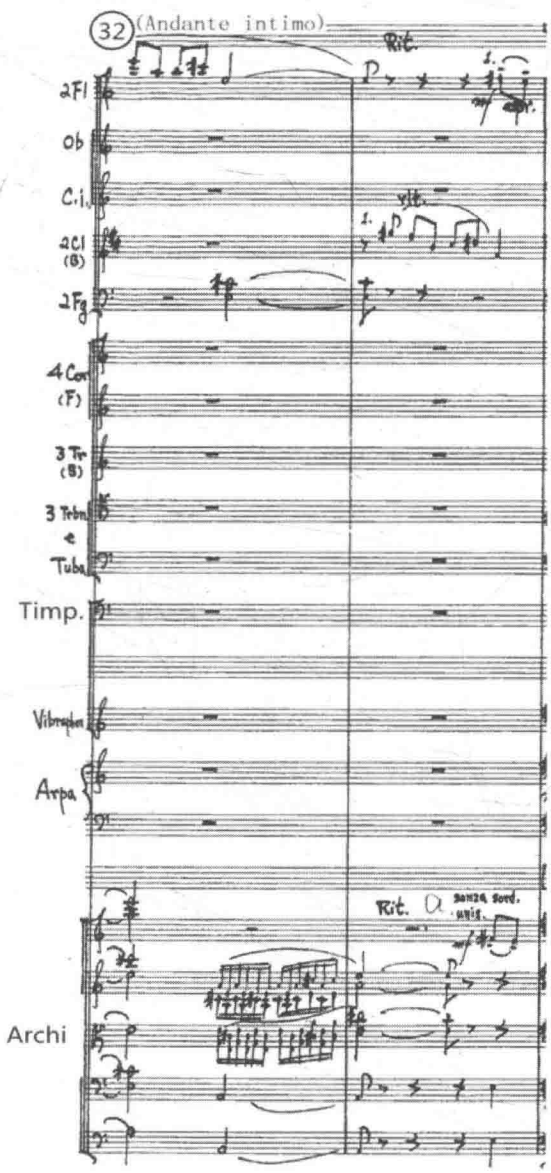
（三）回声

“回声”是模仿大自然回声效果的一种配器手法，回声的片段制造了音响的空间感，使声音产生“从远处传来”的效果。因此回声的写法应着眼于相同材料之间力度上由近及远和音色上由实到虚的表现。瓦西连科在《交响配器法》中引用了里姆斯基·科萨科夫在《管弦乐法原理》中的叙述：“用木管音色来响应弦乐器的乐节，或相反，都非常不像回声。”可见音色上的近似点很重要，然而瓦西连科又提到：“对于复杂音色的利用大大扩大了采用‘回声’效果的范围。这里可以利用各种音色组，并且可以采用里姆斯基·科萨科夫认

为不适合的音色组。”[①] 以下例子在写法上对音色、音区的安排和运用十分灵活，恰好可以佐证瓦西连科所说的“大大扩大了采用‘回声’效果的范围”。

作品《雪里梅园》多次用到“回声”手法。第 32-33 小节中，【谱例 4-1-8】，第一单簧管低八度对第一长笛的结尾片段进行模仿，两种音色同为软质木管，有相似性，两句材料并非完全一致，但音区上的低八度模仿以及速度上的渐慢处理使这里的“回声”十分别致有表情。

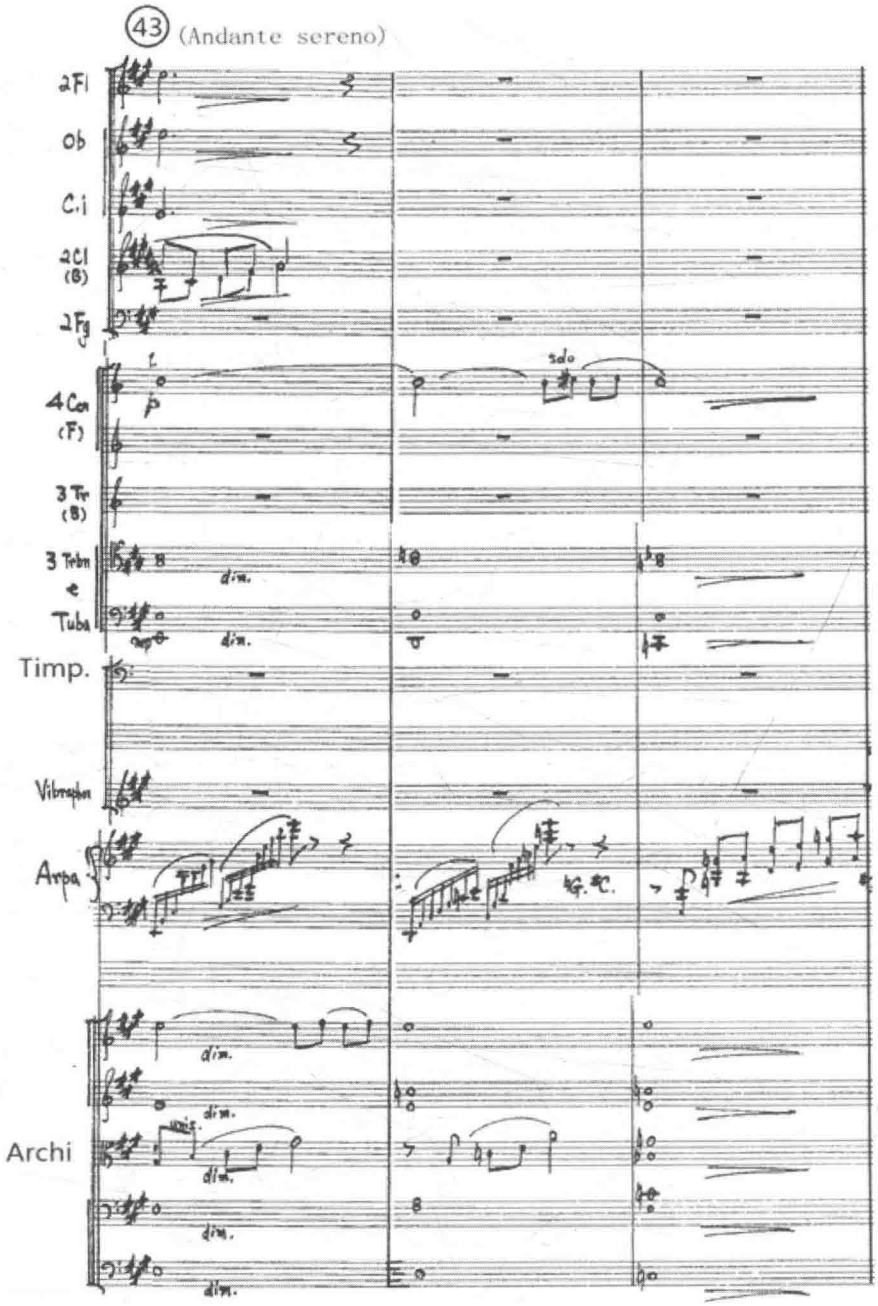
谱例 4–1–8《雪里梅园》



① C · 瓦西连科 . 交响配器法 [M]. 第二卷下册 . 北京 : 人民音乐出版社，1963 : 720.

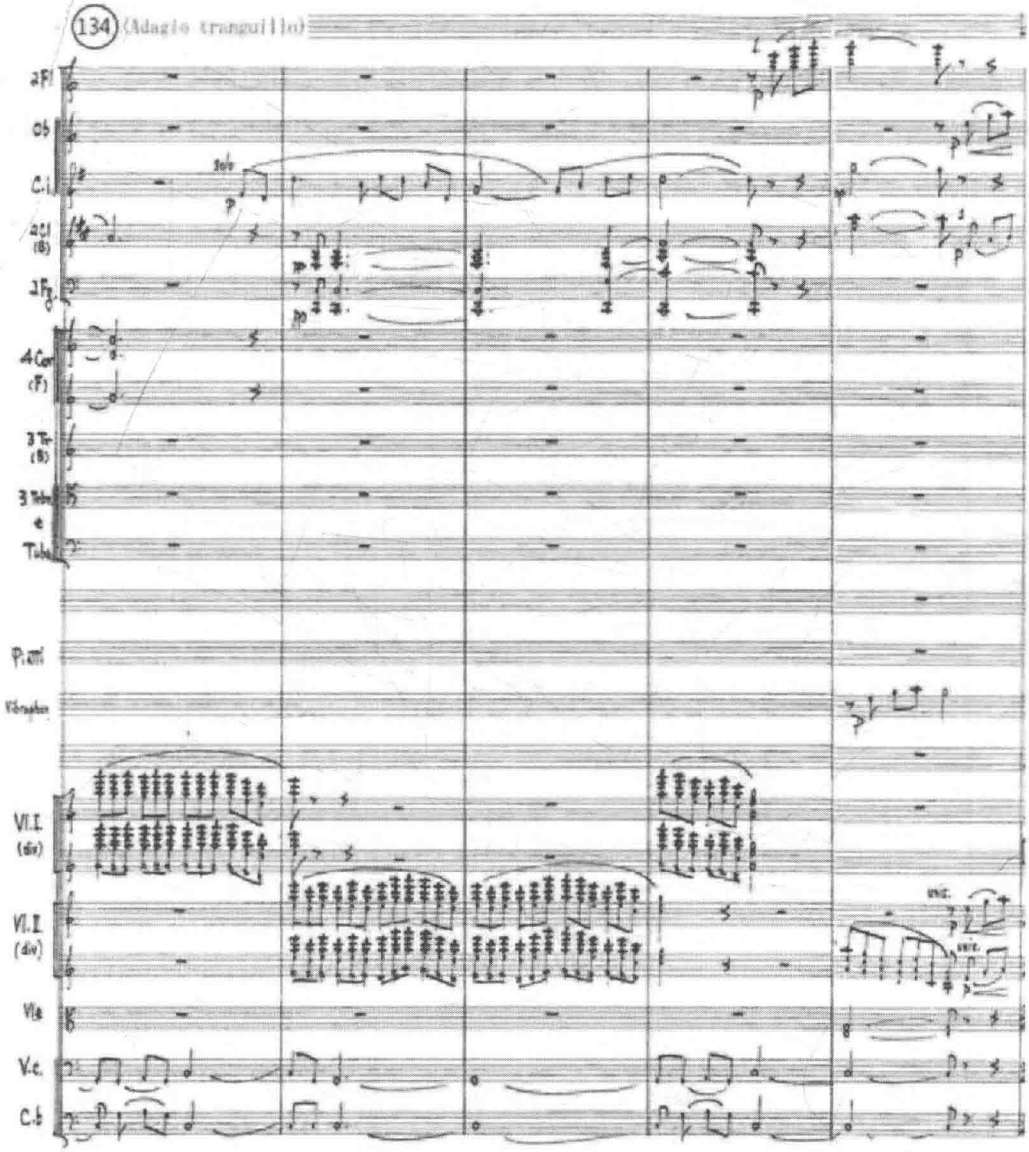
第 42-45 小节中，【谱例 4-1-9】，主题收束在 E 音上，第一小提琴和第一圆号相隔八度对 E 音进行延伸，形成持续音，小提琴作上下二度的级进之后回到 E 音，形成对结束音的回声，随后圆号对小提琴的片段进行低八度模仿，形成又一次回声，虽材料不同，却具有连续的回声效果。和声伴奏作下二度平行进行，使回声音响具有了明显的色彩变化。

谱例 4–1–9《雪里梅园》



第 134-138 小节中，【谱例 4-1-10】，第一长笛对之前英国管的乐句句尾做了一个小结尾——高两个八度的片段模仿，之后这个片段又由颤音琴在低八度的位置模仿一次。这是一个非常“逼真”的“回声”写法，高两个八度的模仿将声音“传播”到远方，之后再低八度模仿，将声音“反射”回来。其中“反回”的颤音琴明亮的音色从木管和弦乐的和声伴奏中穿透出来。

谱例 4–1–10《雪里梅园》

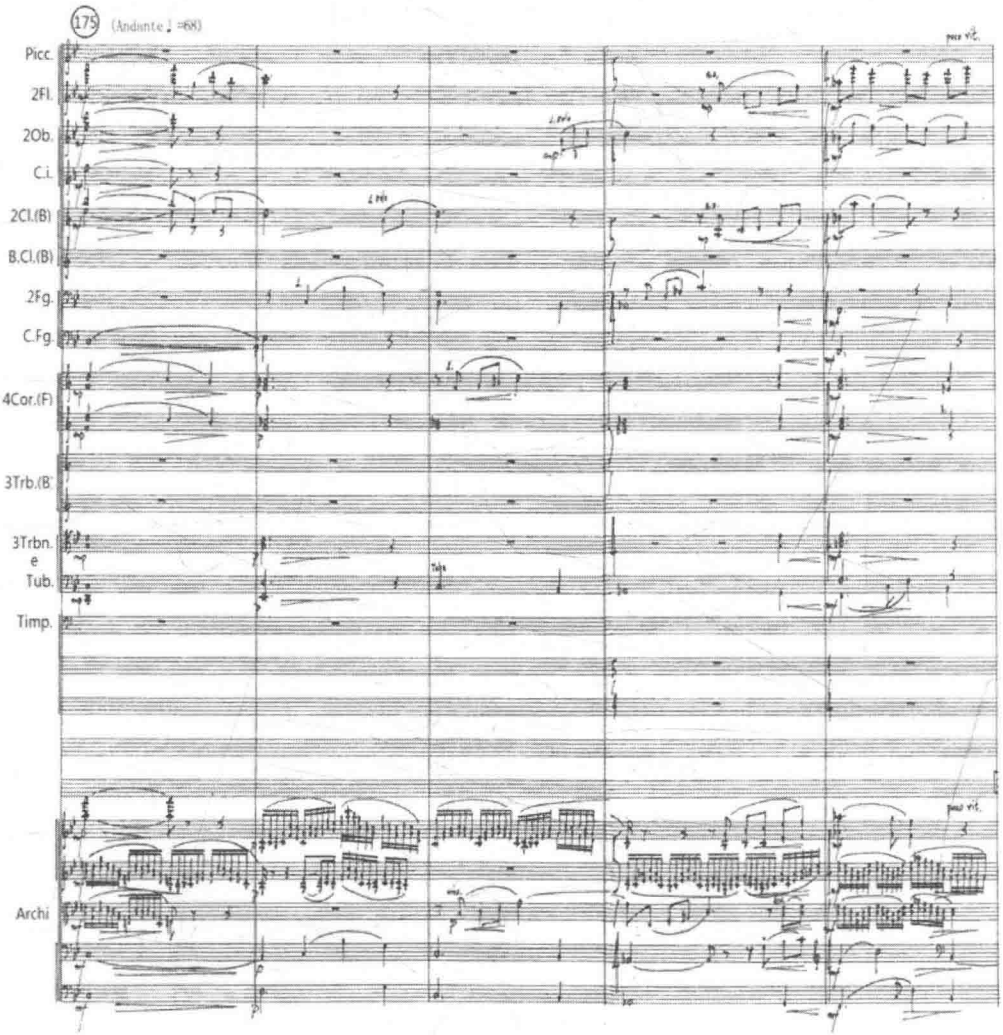


（四）对话

瓦西连科说："（对话）这种陈述形式的价值在于它是以织体的两种因素的具体的对比为基础的，从而促进了乐思发展的戏剧化"。①

作品《金陵怀古》第175-179小节有两次"对话"，【谱例4-1-11】，这个材料是由前一句长笛和单簧管担任旋律的主题的结尾片段而来。"问句"由独奏音色担任，先是第一单簧管，再是第一双簧管，"答句"则都由混合音色担任，先是第一圆号与中提琴的同度奏，再是第一大管与中提琴的同度奏。高音区明亮、温暖的独奏音色使问句中充满了"期待"，而低音区浓郁的混合音色以两次完全相同材料作的答句则使"回答"变得十分"恳切"。在两次对话之间，问句与问句、答句与答句之间还形成了音色的呼应。

谱例4-1-11《金陵怀古》



① C·瓦西连科．交响配器法[M]．第二卷下册．北京：人民音乐出版社，1963：706.

二、展开式的音色衔接

（一）旋律线条的音色衍展

音色的对比或是渐变使线条产生色调上明、暗、深、浅的变化，为旋律线条的衍展注入了动力。

作品《华夏颂》第 160-183 小节这个段落频繁地使用了音色转接，包括纯音色和混合音色。

它们依次是：

Cl.I → Fl.I → E.H.+Vle.+Vc. → Ob.I+Cl.I+Vl.I +Vl.II → [Ob.I+Vl.I+Vl.II / Cl.I+Vle.] 8° →

Cor.I → Ob.I → [2Fl.+Vl.I / 2Cl.+Vl.II+Vle.] 8°

从上图中看出，音色的浓度是渐进的。这个乐段在高潮段落之后，旋律线条的两次衍展都由纯音色开始，都由一个补充性的乐句引出，随后展开形成乐段。第 160-163 小节，由第一单簧管独奏和第一长笛独奏形成呼应句。第 177-181 小节，织体变薄，补充性的乐句由圆号奏出，之后双簧管在高音区对其进行模仿，形成呼应句。而在这个句子之后，由木管和弦乐的混合音色的旋律形成大幅度的渐强将音乐再次引入高潮点。

作品《雪里梅园》第 34-45 小节，主题的旋律线以木管组和弦乐组结合的音色构成，根据旋律的音区以及表情，线条的音色和厚度不断发生变化。见下图：

[Fl.I / Vl.I] 8° → [Fl.I / Fl.II+Vl.I / Vle.] 8° 8° → Ob.I+Vl.I+ Vl.II → [2Fl.+Ob.I+Vl.I / Ob.II+Vl.II] 8°

主题在这次陈述中以第一小提琴的音色作贯穿，四小节后中提琴以最低一个八度的线条加入，将音区拉伸，主题变得更加宽广，而两小节后便转接到第二小提琴将线条压缩为单线条，旋律加浓，之后第一、第二小提琴形成了八度奏。在这同时，木管音色的转接使旋律的色彩产生着变化。

第一小提琴和第二小提琴是去掉弱音器的，而在主题的第一次陈述中（第 19 小节开

始），旋律完全由弦乐音色担任，作曲家也对旋律线条的音色做了十分细腻的处理，在本章第二节对此做过具体分析，此处不再赘述。

（二）并列结构之间的音色发展

在作品《边寨音画》的中间部，作曲家将民歌风格的主题动机进行变奏式可分为十一个段落的展开。将这些段落作为整体进行分析时，可以看出主题在展开时通过音色的衔接来保持连贯性并且获得动力性发展。每次的主题变奏及音色布局情况请参看【谱例 2-2-3】和表 4-1。

第 90-93 小节为第一个段落，双簧管独奏旋律，弦乐拨奏伴奏。伴奏与旋律之间的节奏错开，为彼此留有空间，增加了各自的表现力，节奏律动为 4+1。

第 94-97 小节为第二个段落，由两支单簧管奏双线条叠加的旋律，伴奏也有细微的变化即线条比第一次稍活跃，低音提琴的密度增加，与大提琴声部构成八度线条。

第三个段落为第 98-101 小节，弦乐组由伴奏变为旋律，将旋律扩展为三层和音线条，三支圆号奏和声伴奏。特别之处在于：第一、第二圆号的四度叠置和声的平行进行，奏出富有调式特征的旋律轮廓，再加上圆号中高音区的音色非常有光泽，它鲜明的形象甚至掩盖了旋律。

第 102-105 小节为第四个段落，由短笛、双簧管、大管在三个音区奏旋律，三层线条的旋律中包含了九度和七度音程，弦乐拉奏震音与三角铁的颤音奏伴奏，伴奏更加背景化。

第 106-109 小节为第五个段落，旋律由弦乐组的上三声部担任，木管组的高音乐器重叠旋律动机的最后两拍，作为装饰性的线条，圆号的二度和声伴奏使音乐形象鲜明活泼。

第 110-113 小节为第六个段落，由管乐器担任旋律，弦乐重叠旋律动机中的最后两拍，与第五个段落音色对调，织体中增加了长号的和声以及大号的长音持续的低音线条。

第 114-117 小节为第七个段落，旋律由三支小号完成三层叠加的线条，高音木管和弦乐组的上方三声部担任装饰性的线条——颤音以及震音的奏法。木管组、铜管组、弦乐组全部参加，这时变奏主题的节奏特点占据优势，由不同的音色分组形成的节奏上的错落，特点明显，旋律似乎成为陪衬性的因素了。

第 118-123 小节为插部，合唱式全奏与打击乐的对话，强调 3+2 的节奏律动。

第八个段落由第 124 小节开始，由木管组的两支大管，铜管组的三支长号、大号和弦乐组的大提琴、低音提琴担任旋律，这三个组的其他高音乐器担任多层和声性同音重复的音型化伴奏，构成旋律加伴奏的织体。从织体层来看，伴奏的层次多于旋律的层次，旋律集中在低音区，而伴奏则铺满了高音区和中音区，旋律弱化。旋律和伴奏在整个音区的持续使音响的紧张度不断增加，当紧张度达到一定程度时，需要一个出口来释放这种能量。

于是第九个段落出现了一个新的旋律。旋律线条打破了 3+2 的节奏模式，变为 5 拍。

第 128-130 小节为第九个段落，性格变奏。主题的变型较明显，由之前跳跃的动机变为舒展的旋律，由第一、第二小提琴八度奏，第一长笛同度重复第一小提琴的线条，低音线条加厚，伴奏的层次非常丰富，具有舞蹈的节奏感，木管组的第二长笛，第一、第二双簧管以及第一、第二单簧管结合担任的固定节奏动机的支声线条，强调了主题的节奏特点。

第 131-135 小节为第十个段落，作为前一个变奏的延续，旋律层扩展形成木管与弦乐组多层混合音色，伴奏层叠加，力度加强。

第十一个段落又回到原来的主题，木管奏主题动机，弦乐和铜管以及打击乐重叠动机中的个别音造成切分的效果，同时在每一小节主题动机之间都被定音鼓的独奏片段打断，与主题动机形成对峙，节奏的律动发生变化。

整体看来，音色的布局富有层次和对比。

表 4–1 《边塞音画》变奏段落音色发展

	Var.1-4	Var.5-7	插部	Var.8	Var.9、10	Var.11
织体类型	旋律 + 伴奏	旋律 + 伴奏	全奏（合唱式）	全奏（强有力的旋律 + 伴奏）	旋律 + 伴奏	全奏（强有力的旋律 + 伴奏）
主题音色	Ob.I → 2Cl. → Vl.I+Vl.II+Vle.（Pizz.） → Picc.+Ob.I+Fag.I	Vl.I → 2Fl. → 3Trbe. →	全奏 / 打击乐（循环）	2Fag.+ 3Trbn.+Tub.+ Vc.+Cb.	Fl.I+Vl.I+Vl.II → 木管 + 弦乐	2Fl.+2Ob.+2Cl. /Timp. （循环）
主要特点	旋律与伴奏层次划分清晰； 强调 4+1 的节奏组合	以混合音色线条对主题动机后两拍加以强调； 强调 3+2 的节奏组合	弦、木、铜全奏与打击乐组抗衡	音色分层，强调节奏特征 5 拍子的节奏律动	低音线条明显加厚，5 拍子的节奏律动	全奏与定音鼓独奏抗衡，6+5 的节奏组合

第二节　色彩性和描绘性手法

聆听这几首作品时，一幅幅画面会随着音乐自然地浮现在眼前。笔者试图从色彩性和描绘性两个方面，分析归纳作曲家营造音乐中画面感的配器手法。

一、色彩性手法

音乐中的各种要素——音高、和声、节奏、力度、调性、音区等都可以与色彩有联系。

柏辽兹在《配器法》一书中说："配器的艺术是：将这些不同的音响因素（各组乐器）用来使旋律、和声与节奏具有独特的色彩；……"[①] 管弦乐配器的艺术可以说是音响色彩的艺术——即织体与音色的艺术。随着配器艺术的发展衍变，作曲家越来越注重音响的色彩性，通过各种创作手法使色彩被更加细腻地感知。

（一）通过先"变色"后混合获得新音色

通过对徐先生这几部作品的研究分析和对"色彩"问题的思考，笔者获得了如下体会：将"变色"之后的音色与其他音色的"原色"进行混合，获得的新音色，其中一种音色个性的模糊也会使混合音色的线条内部产生出色彩的"凹凸"感。对音色质感的细腻处理，更加贴近音响的层次的变化。

1. 同组音色的变色混合

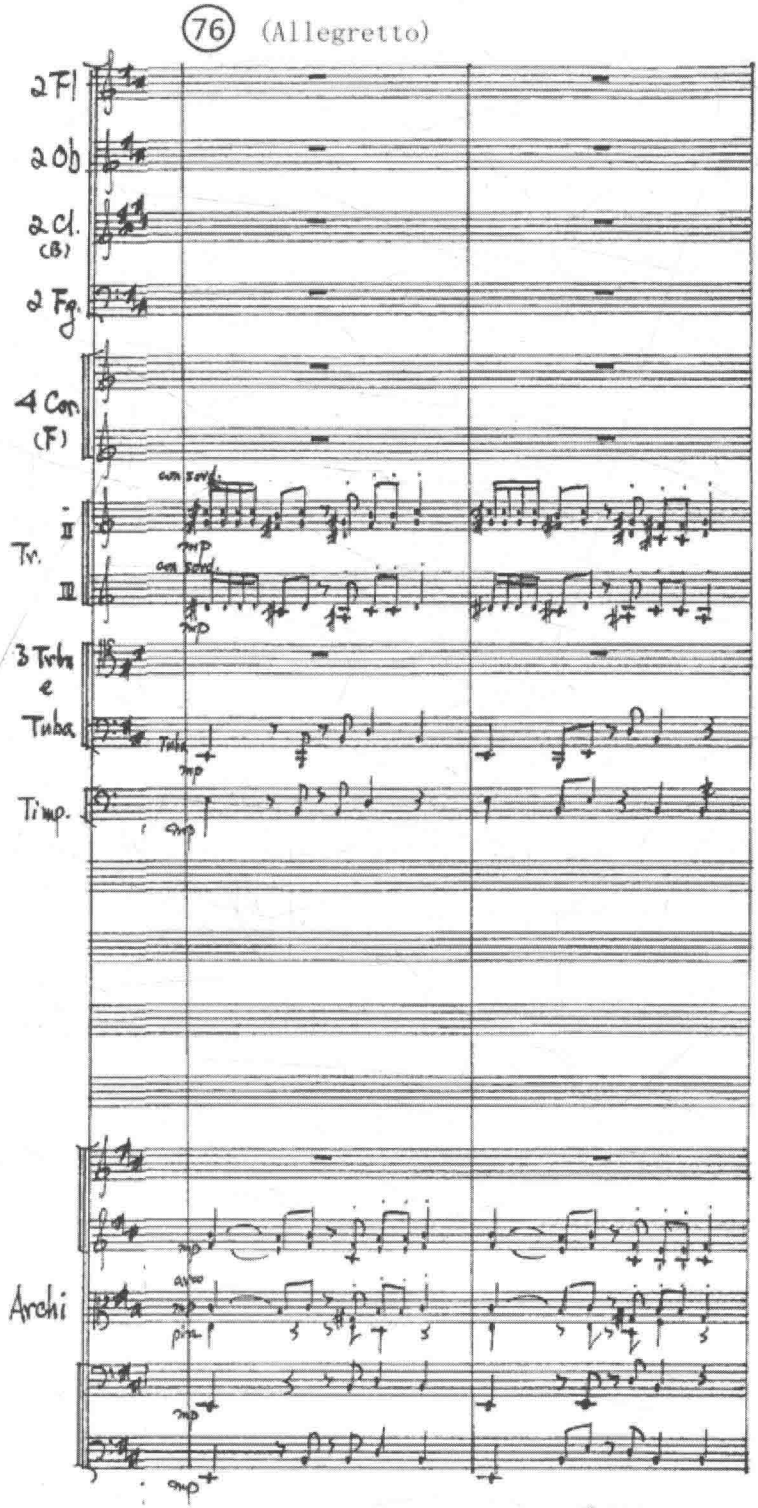
作品《雪里梅园》第 19 小节开始，参看【谱例 3-3-4】，是主题的第一次陈述，旋律由弦乐音色担任，前六小节由加弱音器分部奏的第二小提琴与未加弱音器的大提琴结合的八度线条担任。其中小提琴的第二分部与大提琴同度结合形成混合音色；第一分部担任高八度重复的线条。大提琴处于高音区，音色温暖且具有一定的紧张度，一般来说，小提琴与大提琴同度结合时大提琴的音色占优。而这里，作曲家用小提琴加弱音器之后，音色就变得更加柔和，在八度结合中，突出了大提琴的暖色。

2. 不同组音色的变色混合

作品《边寨音画》第 76、77 小节中，【谱例 4-2-1】，由三支小号与第二小提琴、中提琴第一分部的混合音色担任四度叠置的多层旋律，小号加上弱音器之后，音色更贴近于弦乐的音色，增加了音色的浓度。从音色布局来看，这个段落由弦乐的音色作为贯穿音色，逐渐贴入管乐音色，之前两句都是贴入木管，而此处贴入小号音色，加弱音器弱化了金属声，既不失鲜明的效果，又使音色过渡自然，达到渐变的效果。

① H · 柏辽兹 . 配器法 [M]. 上卷 . 北京 ：人民音乐出版社，1978 ：2.

谱例 4–2–1《边寨音画》


76
(Allegretto)
2 Fl
2 Ob
2 Cl.
(B)
2 Fg.
4 Corn.
(F)
Tr.
II
III
3 Trbn
e
Tuba
Timp.
Archi

（二）通过“分生”获得新音色

作品《雪里梅园》第1-4小节中，参看【谱例3-3-1】，弦乐组第一、二小提琴各自分为两部，两部的线条完全相同，各自采用不同的演奏法，一部用拉奏，另外一部用震音，静态与动态的线条“碰撞”在一起，创造出独特的效果，在细密的震音中，能清晰地听到旋律线条。此例已在前文做过详细分析。此处旨在说明这样的混合方式亦是一种新的音色。

（三）音色的“闪现”效果

几种音色依次出现随后消失，它们在片段中闪现，好像临时组合在一起，却非常默契地碰撞出新颖的色彩。这种写法，笔者称之为音色的闪现效果。

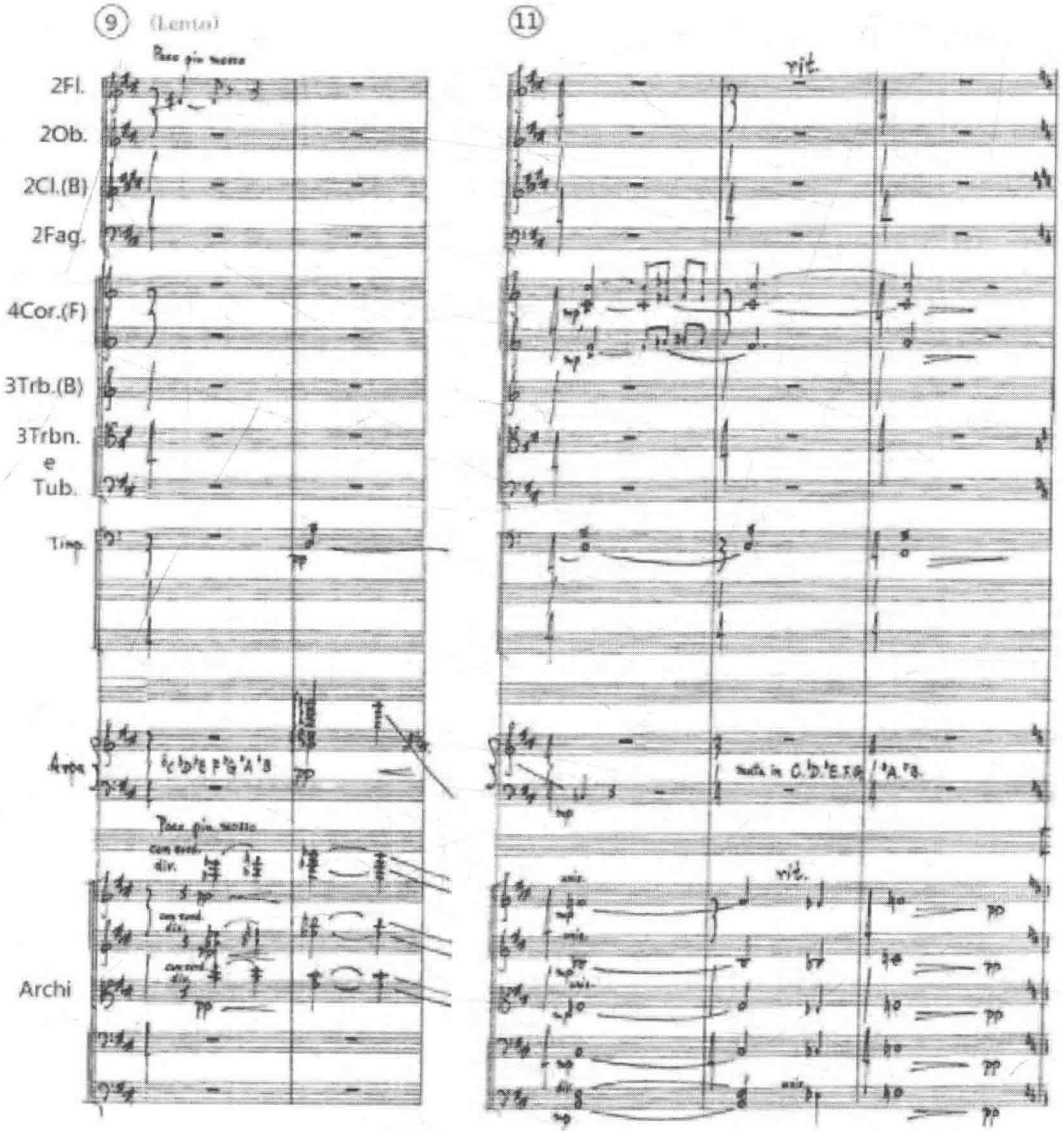
作品《枫桥夜泊》第9-13小节中，【谱例4-2-2】，弦乐组的第一、第二小提琴以及中提琴紧扣着长笛独奏的最后半拍以*pp*的力度加弱音器分部奏平行进行的和弦，之后向下滑奏同时分部合并到长音持续音；竖琴以琶音勾勒出弦乐组的第三个和弦的和声轮廓，接着以刮奏与弦乐的滑奏同时下行，重复了弦乐滑奏线条中的某些点，在音色中增加了一些颗粒性，而使音响更加流动。竖琴进入的同时，定音鼓也以*pp*的力度进入奏持续的震音。随着力度的渐强，三支圆号、定音鼓、整个弦乐组结合形成持续的和弦，三支圆号在弦乐音色中同时“潜入”，使音响轻轻地“摇曳”，增加了音响的空间感。在第11小节最终形成的弦乐组的和声中，大提琴和低音提琴似乎“忘记”加弱音器，并且低音提琴分为两部，这其实是作曲家的用心安排：“上三声部是主要的，描写‘雾气’、‘霜满天’；大提琴和低音提琴控制音量，音色不需要（像上三声部那样）‘暗’、‘压’，提供共鸣就可以了。”①

这一片断是主题呈示之后的连接，将音乐带入朦胧、静谧的气氛中。

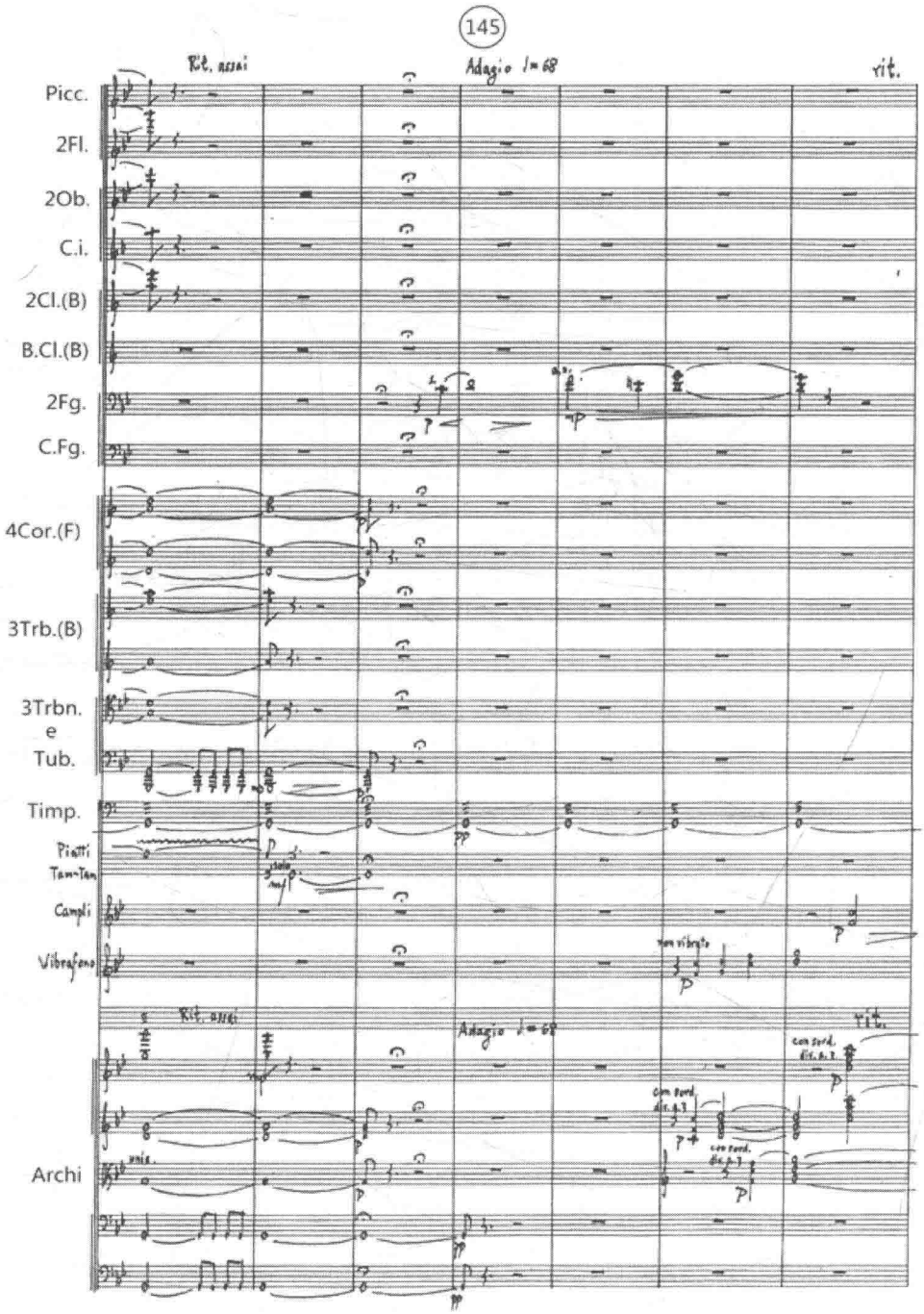
作品《金陵怀古》第145-150小节，【谱例4-2-3】，高潮之后的连接片段描写了战火硝烟之后的萧条景象，在定音鼓弱奏的震音持续音背景下，第一大管以寥寥几个音奏出一个仿佛是“无精打采”的短句，第二小提琴、中提琴、大提琴衔接模仿奏出这个短句的骨干音，颤音琴和小钟琴衔接重叠弦乐，竖琴在句尾以波浪式的刮奏将前段音乐的情境带出。由此看出，作曲家对于作品主要段落之间的连接部位的写作十分注重色彩，结构与乐句材料相辅相成，使其完全成为“意境”的一部分。

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

谱例 4–2–2《枫桥夜泊》


9
(Lento)
Poco più mosso
2Fl.
2Ob.
2Cl.(B)
2Fag.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Arpa
Poco più mosso
con sord.
div.
Archi
11
rit.
rit.

谱例 4–2–3《金陵怀古》


145
Rit. assai
Adagio ♩= 68
rit.
Picc.
2Fl.
2Ob.
C.i.
2Cl.(B)
B.Cl.(B)
2Fg.
C.Fg.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Piatti
Tam-Tam
Campi
Vibrafono
non vibrato
Archi
con sord.

多数情况下，在这些所谓结构的“次要”部分，乐句是以短小的呼应、对答闪现在各种音色之间。细碎的笔触反而突显出主体结构的清晰而明确的艺术形象来了。

通过装饰获得色彩是管弦乐常用的色彩性写法，其中最直接的方法是使用色彩性乐器对音响进行点缀，其次是使用一些特殊演奏法，例如，泛音、滑音等。

作品《边寨音画》的尾声，第 186-195 小节，参看【谱例 3-3-3】，竖琴运用刮奏收束了之前的乐段同时将音乐带入尾声，之后以琶音装饰独奏小提琴旋律中的长音线条，勾勒出和声轮廓；另一件乐器小钟琴则以三连音的片段与伴奏或旋律中的三连音形成呼应。

作品《华夏颂》的引子部分，参看【谱例 3-4-8】，由去掉弱音器的三支长号以滑音奏出的动机引出声部的叠加。模仿古代的号角，十分形象。

以上这些写法，笔者认为都具有色彩性的表现。

二、描绘性手法

徐先生管弦乐作品中的诗意，以及对历史重现般的写照，都从细腻的创作手法中表现出来，其中描绘性的手法运用自如，虚实结合，独具中国韵味，犹如一幅幅水墨画，典雅而质朴。

波兰音乐学家卓菲娅·丽莎（Zofia Lissa）说过，音乐“可以反映现实中的两种现象。听觉和视觉可以把握的，也即感官可以体察到的实际运动过程和感官不能直接体察到的人类感情”。也就是说，音乐可以对景物进行描绘，两者之间可以建立联想，更形象地表达感情。

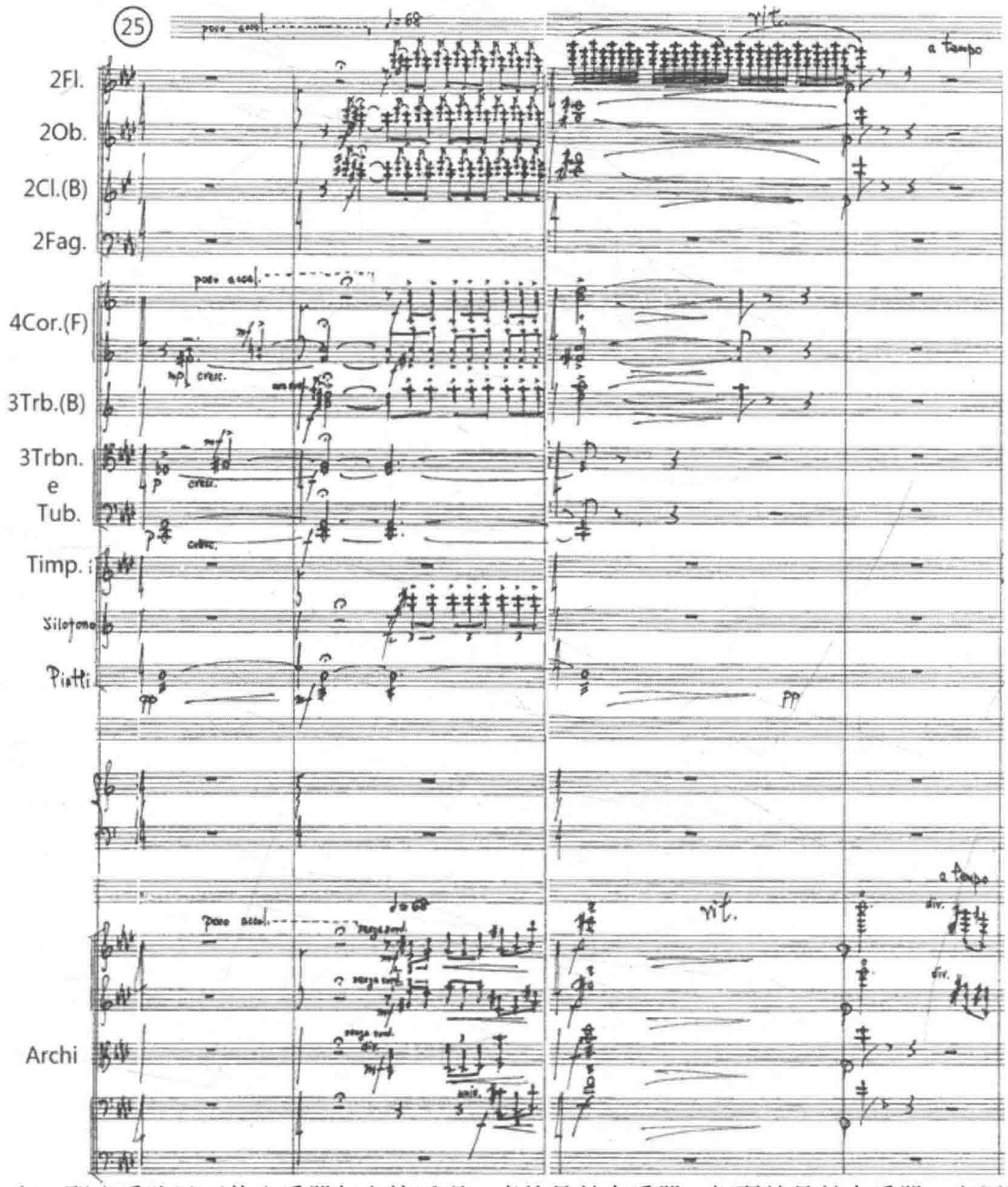
在管弦乐作品中，描绘有时是将具体的声音呈现，在作品中采用直接的音源；有时是通过抽象的音色组合来模仿或塑造景物的形象，或是传达某种意象。

（一）拟声——“乌啼”及寒山寺的“钟声”

在作品《枫桥夜泊》第 25-28 小节及第 107-110 小节中，【谱例 4-2-4】，作曲家创造性地运用管弦乐语言，调动他认为合适的乐器组合，模仿出“乌啼”的音效。在渐快的速度中，使用镲以及铜管的持续音进行烘托，音乐的紧张气氛不断增加，突然传来一阵“乌啼”，它由木管与铜管、弦乐、木琴的音色结合构成。管乐器节奏和力度上的处理营造出了“意外”的效果——木管组的两支长笛、两支双簧管以及两支单簧管使用倚音；铜管组每一音都加上重音，其中小号加弱音器；弦乐组提供音效的背景——除低音提琴之外，其他声部奏震音，迂回上行的旋律线条推进着音响的紧张度。音高材料上，木管组的三种乐器同度结合的混合音色奏纯四度双音线条，木琴同度重复这一双层线条，铜管铺设属七和弦，弦乐奏多层线条的旋律。它们在节奏上是统一的三连音音型，并没有错落的节奏，通过不同声部的先后进入获得力度的渐强以及音色上的加浓，描绘出成群的乌鸦飞过天空时凌乱的叫声。

同一首作品中，第 60-114 小节，【谱例 4-2-5】，B 部分，贯穿使用了“钟声”效果，作曲家对于“钟声”这个音响有独到的设计。除了对音响的敏锐直觉和洞悉力，他认为新的音响需要试验。“‘钟声’是怎么造出来的？它很关键，是诗眼，点睛之作，没有钟声这首诗就没有了……但要是把四十吨的钟搬到音乐厅来敲是不可能的，只能用乐器来模仿

谱例 4–2–4《枫桥夜泊》



它，那么乐队里面什么乐器与它接近呢？当然是敲击乐器，钢琴就是敲击乐器，它用锤子

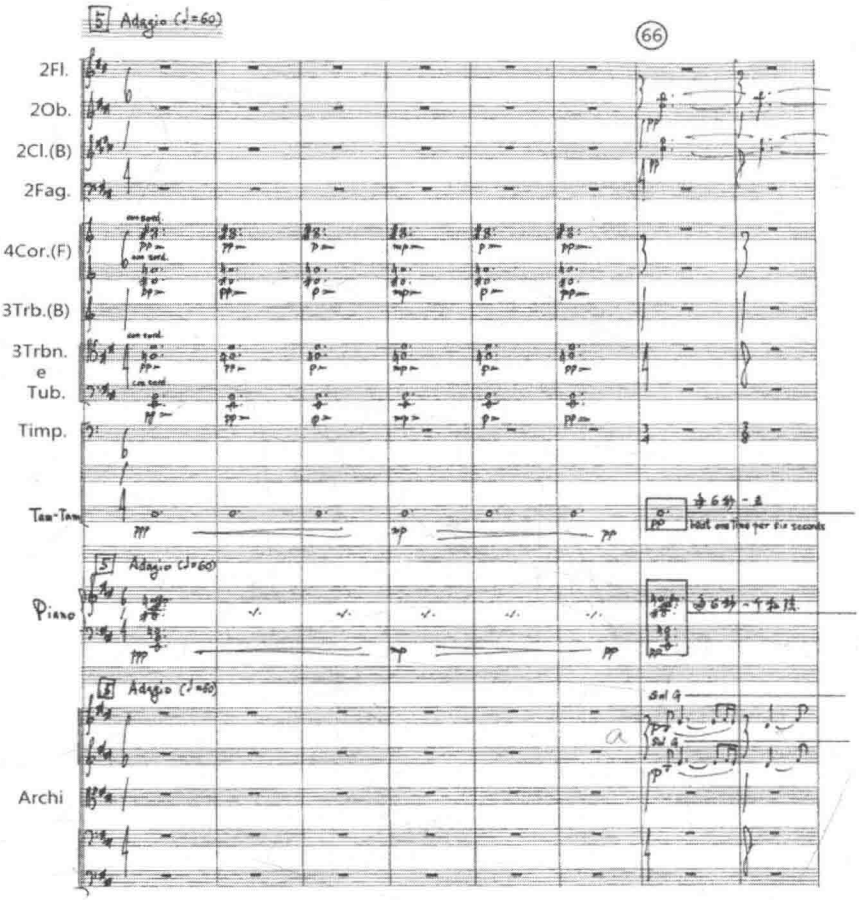
打弦，但是钟的音响是很复杂的，一个音是不行的，但是我用一个手臂压下去一个音块，这声音太难听了，钟的声音虽然复杂，但是它是很美好的一个声音，但也未必那么协和，所以找一个比较协和的和弦，但是又比较复杂一点，它是在一个属九和弦的基础上，E 音上的属九和弦，但是属九和弦又太好听太协和了，因此在这个基础上加了一些音，加在哪儿呢？大二度还是小二度，加在什么地方，要去试验，钢琴演奏出来的‘钟声’肯定与真的钟声是不一样的。一个音不行，钟声没有那么单纯，三和弦又太协和了，在三度的基础上再变，还是太美了太协和了……”[①] 作曲家经过反复推敲，得出的“钟声”在音高材料上由一个八音和弦构成。

作曲家根据亨德米特的音程的协和度和声理论与听觉上反复的试验相结合设计出来，再将和声与管弦乐音色结合起来，音色上选用了加弱音器的四支圆号、三支长号、大号、大锣、钢琴这几种音色来完成这个“钟声”和弦。力度为 *pp*，使音响能够更加融合。铜管具有金属声并且具备延音能力，可以制造遥远的空旷的效果，加弱音器之后音色的个性减弱，能够更好地“糅炼”在一起；大锣用很轻的力度敲击，提供震动和共鸣；钢琴具有的敲击的起振效果，奏出的完整和弦中不协和音碰撞在一起产生丰富的泛音。

之后的“钟声”在铜管撤掉后，继续由大锣和钢琴担任，并作为持续因素贯穿在整个段落中，“钟声”每六秒奏一下，在节拍的不断变化中逐渐与旋律的节奏律动错开，形成自己的一条线索，变为背景，于是音乐的层次变得丰富起来。值得注意的是，由于要描绘从远处的寺庙里传来的钟声，这个循环重复的“钟声”背景并不随着旋律的力度的变化而变化，它冷漠的音响与旋律的跌宕起伏似乎背道而驰，而正是这一点，使音响富有张力，描绘出“钟声”以及人的情感的碰撞与情感的落差，具有强烈的时空感。

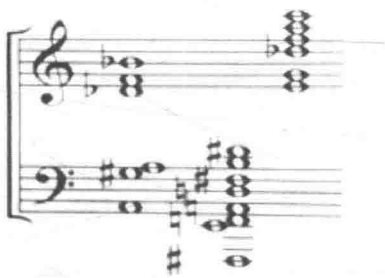
① 笔者采访徐振民先生时的记录。

谱例 4–2–5《枫桥夜泊》



关于“钟声”的音高构成，笔者还联想到日本作曲家黛敏朗[①]在交响曲《涅槃》中使用的“钟声”是通过在音响频谱分析仪上对日本许多寺庙的钟声音响进行采样后“对不同的钟的泛音结构进行分析得出来的”[②]三个和音，见下例，【谱例 4-2-6】。[③]

谱例 4–2–6



① 黛敏朗（Toshiro Mayuzumi，1929-1997）。

② 黛敏朗 . 关于“涅槃”交响曲 [J]. 外国音乐参考资料 ,1983-2-3:33-37.

③ 杨立青 . 管弦乐配器教程 [M]. 上卷 . 上海 ：上海音乐出版社，2012 ：2.

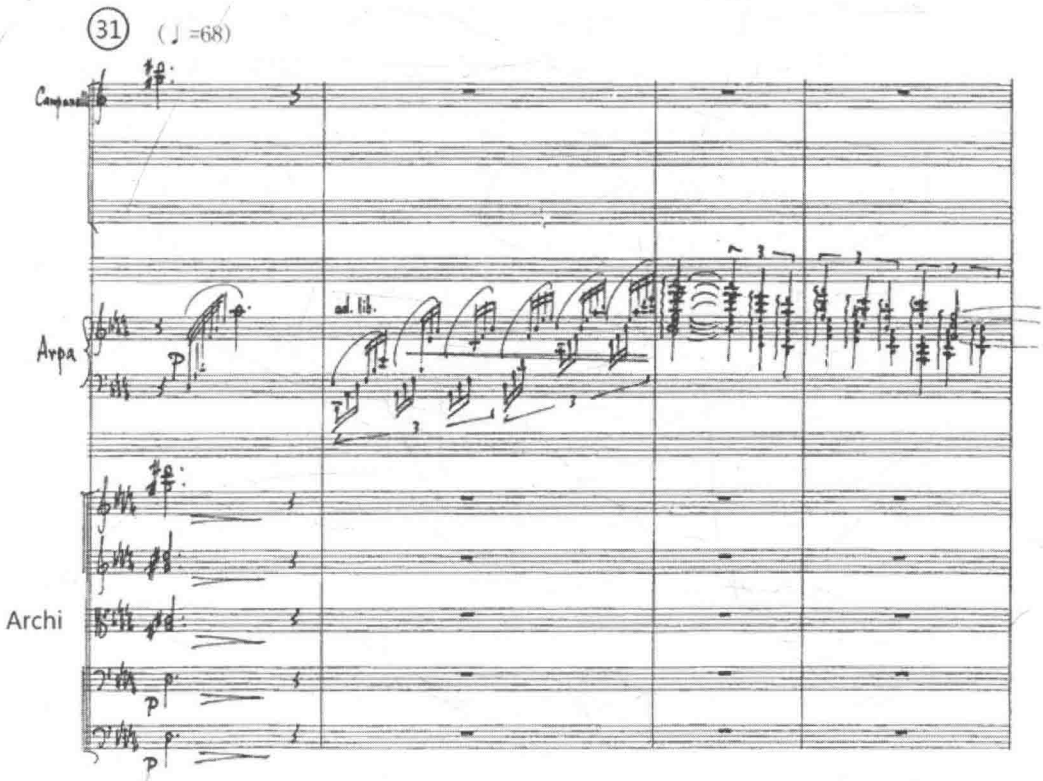
笔者认为，徐先生的“钟声”（参看【谱例 2-2-11】）与黛敏朗的“钟声”两者都属于创造，“钟声”音效的实现，都是通过试验完成的，但试验的方法不同，前者偏重感性，后者偏重理性，正是这种差别，体现了作曲家不同的创作个性和审美趣味。

（二）音色“写意”

在徐先生的管弦乐作品中，描绘性的片段，更类似于中国山水画中的“写意”手法，不追求形似，而是神似。达到“用笔简易而意全”。

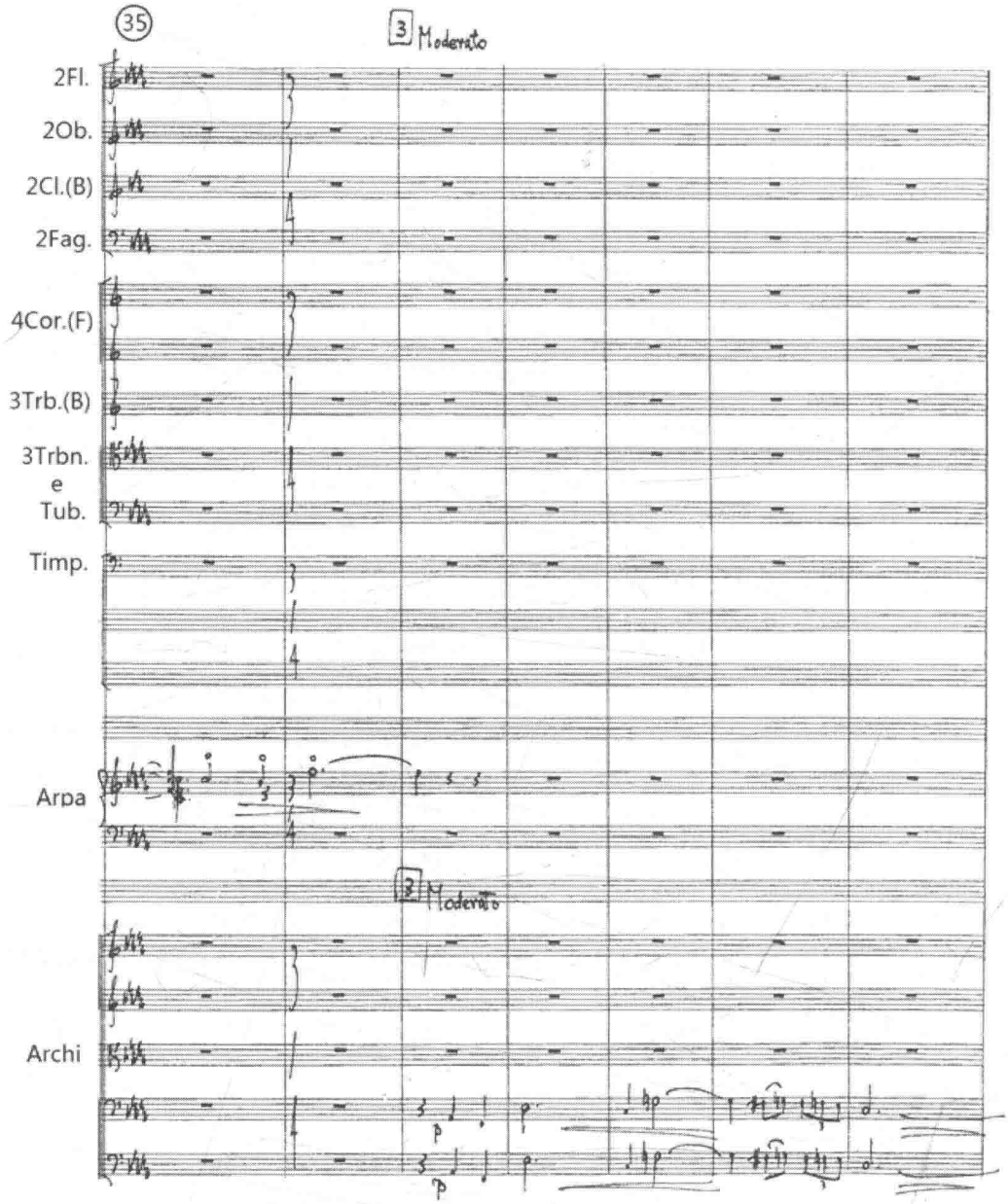
作品《枫桥夜泊》第 32-37 小节，【谱例 4-2-7】，竖琴的纯音色独立完成了一个过渡句。竖琴以较自由的节奏演奏连续的琶音，最后停留在泛音上。流动的琶音仿佛江面层层波澜，圆润而带有颗粒感的音色犹如阳光反射在水面，最后三个泛音又像是江水宁静的一面。

谱例 4–2–7《枫桥夜泊》



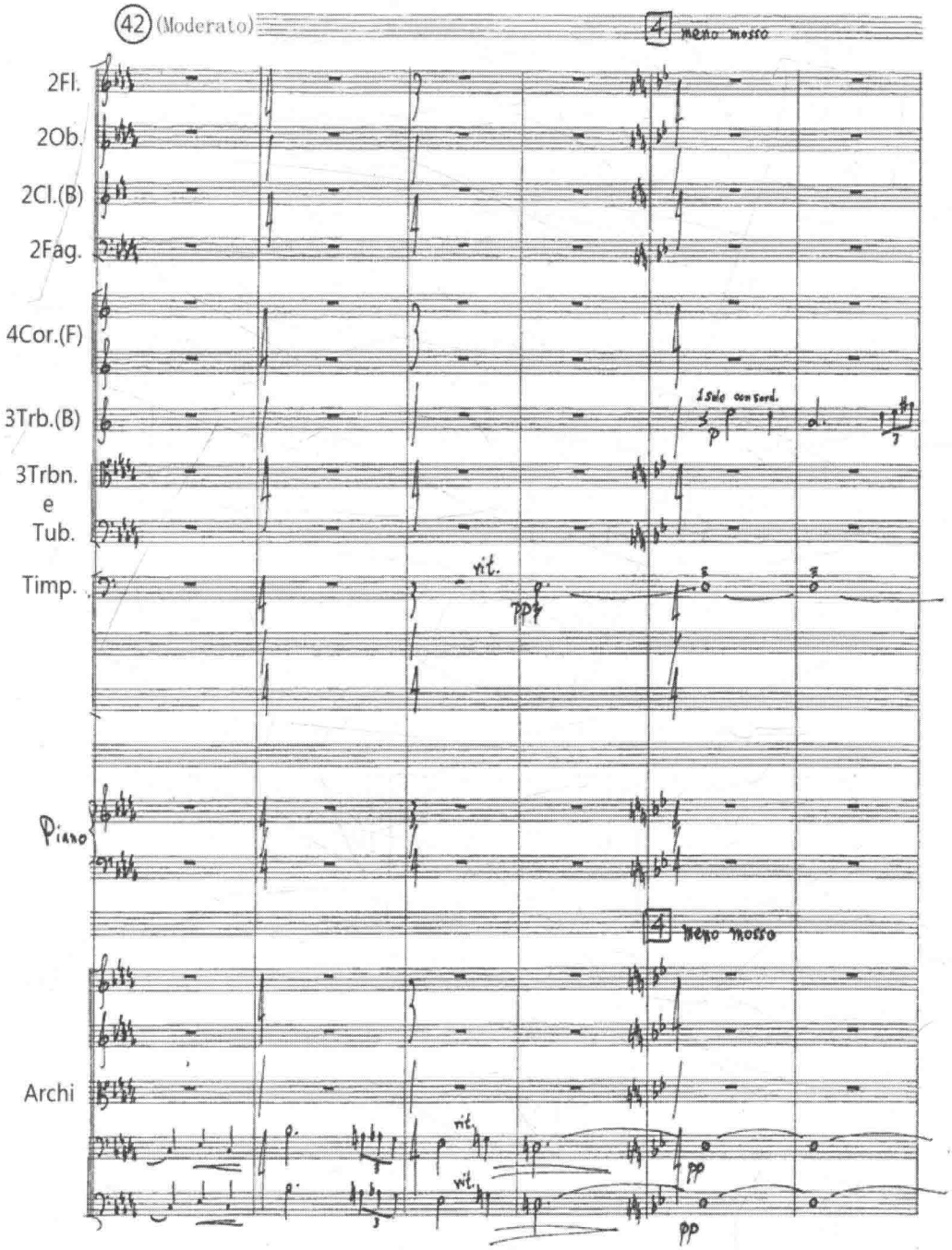
紧接着第 37-45 小节，【谱例 4-2-8】，大提琴与低音提琴八度奏娓娓陈述出一段主题，作曲家称之为“夜深沉”，浓郁而低沉的音色刻画出一幅夜晚沉沉的江水轻拍江岸的场景。

谱例 4–2–8《枫桥夜泊》

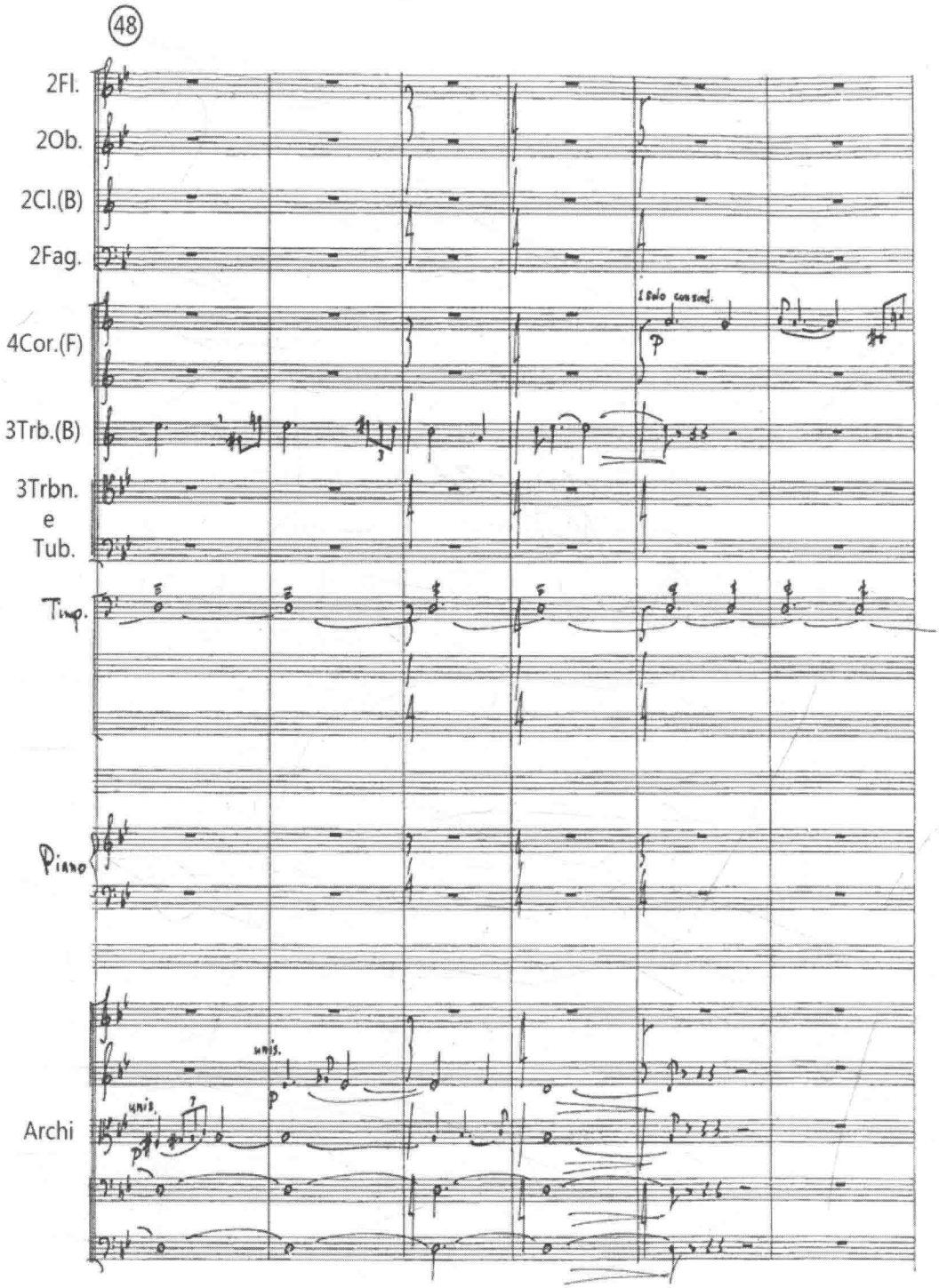


上例中，大提琴、低音提琴八度奏的主题结束在第 45 小节的长音成为持续音背景。接着，【谱例 4-2-9】，由第一小号加弱音器奏出一段独奏旋律，好似夜幕中隐约可见的江边渔火。

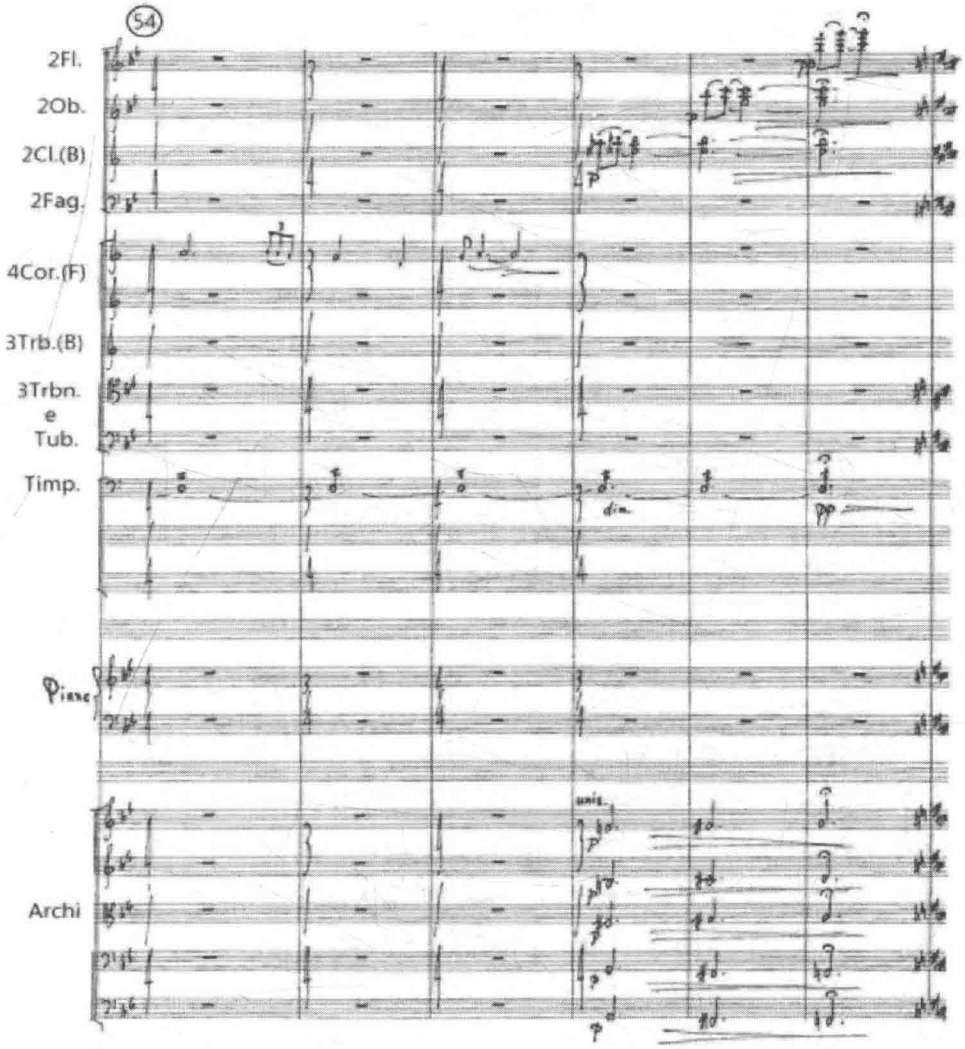
谱例 4–2–9（a）《枫桥夜泊》


42 (Moderato)
4 meno mosso
2Fl.
2Ob.
2Cl.(B)
2Fag.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
1 Solo con sord.
p
3Trbn. e Tub.
Timp.
rit.
pp
Piano
4 meno mosso
Archi
rit.
rit.
pp
pp

谱例 4–2–9（b）《枫桥夜泊》


48
2Fl.
2Ob.
2Cl.(B)
2Fag.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn.
e
Tub.
Timp.
Piano
Archi
unis.
unis.

谱例 4–2–9（c）《枫桥夜泊》



在以上三例中，乐队大部分乐器的“留白”恰好凸显出这里用到的音色好似一笔带过的“写意”效果。值得注意的是，第 45 小节定音鼓滚奏加入低音线条，在这种“神秘”的气氛中，加弱音器的小号的独奏旋律进入，中提琴和小提琴在第 48、49 小节加入了对位线条，持续音层加厚，力度产生了细微的起伏。而弦乐的持续音背景随着小号音色的撤出而收束，随后加弱音器的圆号音色接入，只伴随定音鼓的滚奏。

这种细腻的笔触令人感受到时刻流于作曲家笔尖的音响的层次感。

第 111 小节，参看【谱例 3-3-2】，“钟声”从之前的每六秒奏一次变为每小节奏一次，节奏变整齐。第 115 小节，“霜降”背景由“钟声”的余音带出，由背景上升为前景。第一、第二小提琴以及中提琴分部加弱音器奏震音，三连音与五连音错落的节奏结合的动机不断

循环重复，仿佛是霜降发出的“唰唰”声。此处运用的偶然音乐作曲技法使这一背景与之后“吟诗调”旋律的结合更加自由，突出主题，淡化了背景。

第三节　全奏及高潮点的设计

徐振民先生的这五首作品中全奏和高潮点的设计也体现了一种独特的风格，充满了坚韧内在的张力。音响的力量收放自如，体现出一种抑制和含蓄，这也反映出作曲家是将中国传统文化观念融入到了自己的创作当中。

一、全奏

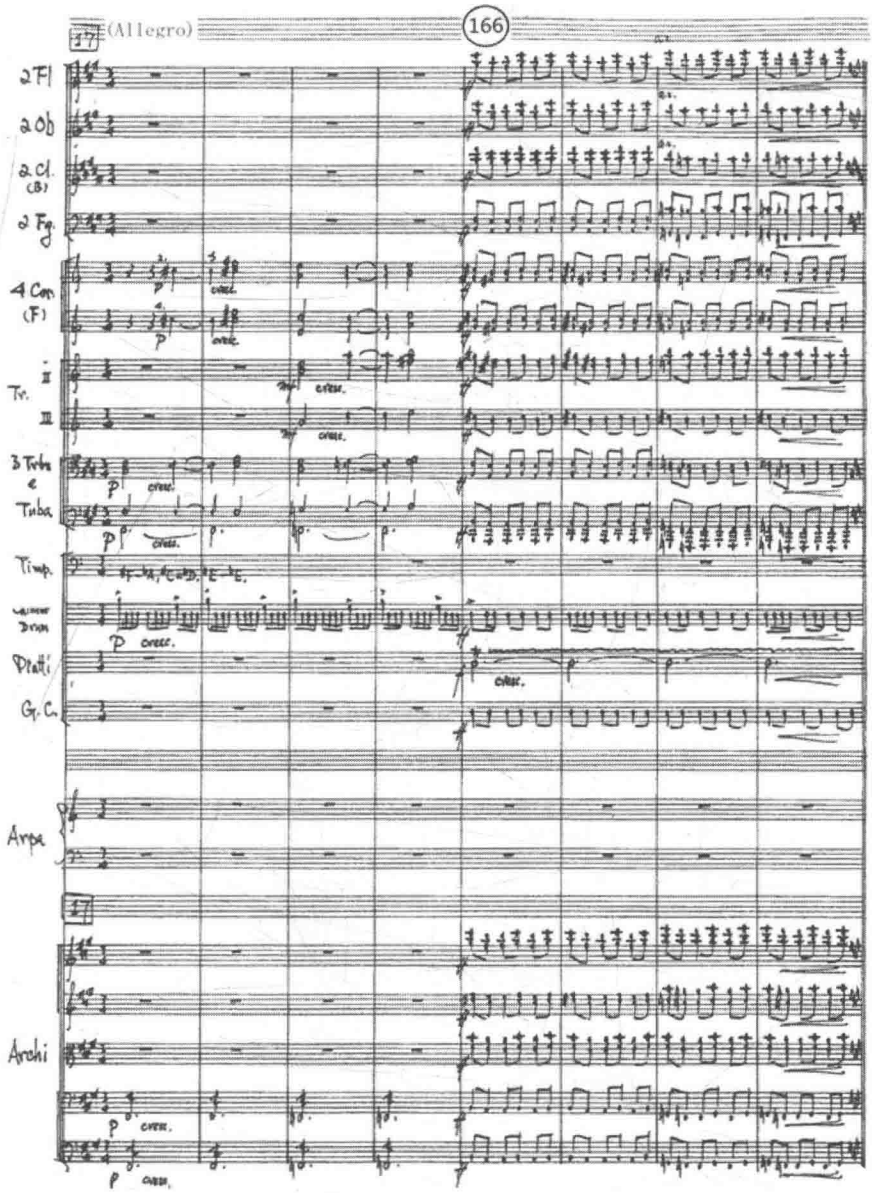
“全奏”从广义上讲，是指乐队中所有乐器的合奏。“全奏”的类型按常规划分方式可以分为合唱式全奏、强有力的旋律与伴奏织体、对题式全奏、复调音乐的全奏。而徐先生这几部作品中的全奏方式各具特色。

（一）合唱式全奏

作品《边寨音画》第 166-169 小节中，【谱例 4-3-1】，由铜管的和声以及中国鼓的独奏引入全奏式的高潮段落为合唱式织体，五声色彩的多层线条平行进行，各声部形成统一的节奏律动，在镲的滚奏持续音背景中力度逐渐增涨。这段全奏的效果体现在：在以五声音阶构成的和弦排列中，多种音色的组合的和弦在声部快节奏运动时产生了色彩碰撞；每件乐器都使用了其最为响亮的音区，在最大限度的音域内，释放出最为集中的力量；所有声部的平行二度交替进行使音响带有浓郁的民族色彩。这段全奏出现在作品中间段落与再现段落之间，是力度最强的段落，结构上起到承前启后的作用，将音乐推向高潮，之后主题以高潮段落全奏的方式再现。

这部作品中还有一处全奏，它的形成过程较为“缓和”，主题由第 68 小节进入，木管与弦乐重叠，随后由铜管组加弱音器的小号与弦乐重叠，力度由 *p* 发展到 *mp*，78 小节音区提高，由高音木管与弦乐结合，力度稍加强，变为 ***meno p***，第 80 小节织体加厚，力度为 *mf*，直到第 82 小节全奏，这个全奏由旋律的音色变奏逐渐推进而形成。

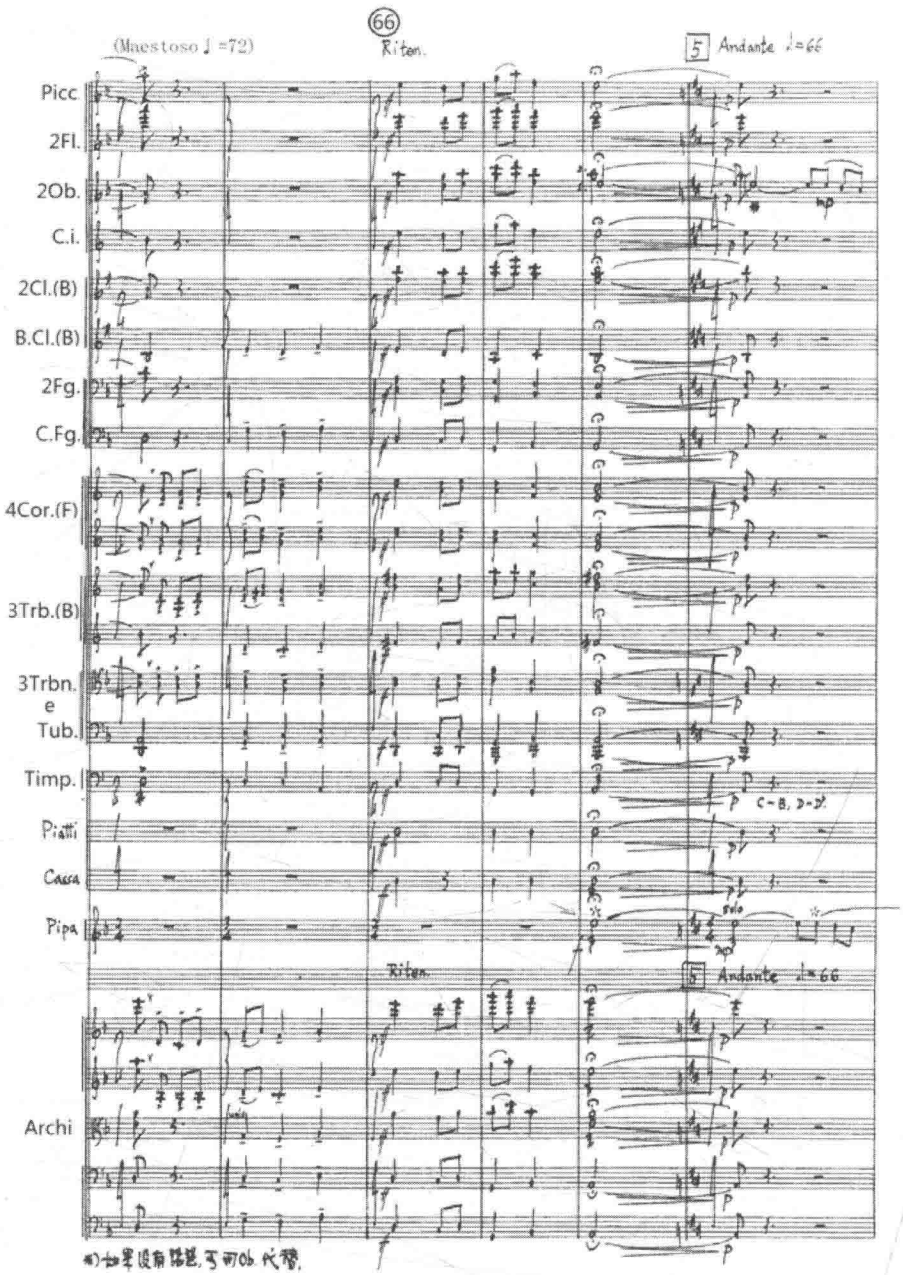
谱例 4–3–1《边寨音画》



作品《金陵怀古》第 66-69 小节，【谱例 4-3-2】，是由收束性的乐句形成的全奏，合唱式织体，由于在第 60 小节乐器数目的增加以及音区突然大幅度地升高，在力度和色彩上与前一小节形成巨大的对比，具有强烈的戏剧性，这句熟悉的戏曲旋律一般在结构中既是前一乐段的尾声又是后一乐段的序幕。的确，从它的“帘幕”中传出了琵琶的曲调。

从以上两例对乐器音色的安排看来，这类合奏的写法仍然是以传统方式为基础的。

谱例 4–3–2《金陵怀古》

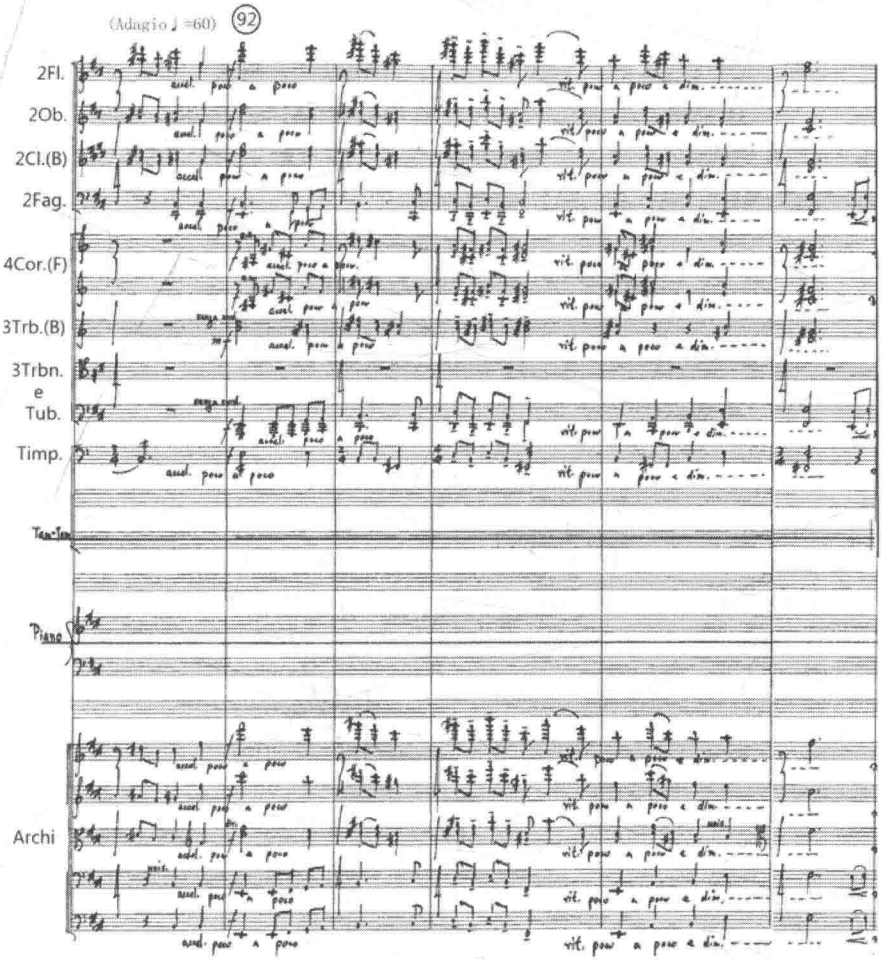


（二）混合类型的全奏

作品《枫桥夜泊》第 92-96 小节，【谱例 4-3-3】，是该作品中唯一的全奏段落，没有加入第一、第二长号。伴随着速度的渐快，力度加强、音区向两极扩展，主题的表情变得激动起来。具体做法是，一些在之前“沉默”了一段时间的音色开始发挥作用，第一、第二小号以及第三长号和大号同时去掉弱音器加入进来，使音量增涨；旋律八度跳进，低音

提琴在第一拍使用了最低音，音区向两极拉伸。这段全奏中，高音木管以及高音弦乐的多层线条旋律与低音声部的线条形成了主题与对题的关系，铜管的和声声部既作为伴奏又与其他声部构成合唱式的织体。因此在写法上介乎于强有力的旋律加伴奏、合唱式、主题与对题三种全奏的类型之间。

谱例 4–3–3《枫桥夜泊》

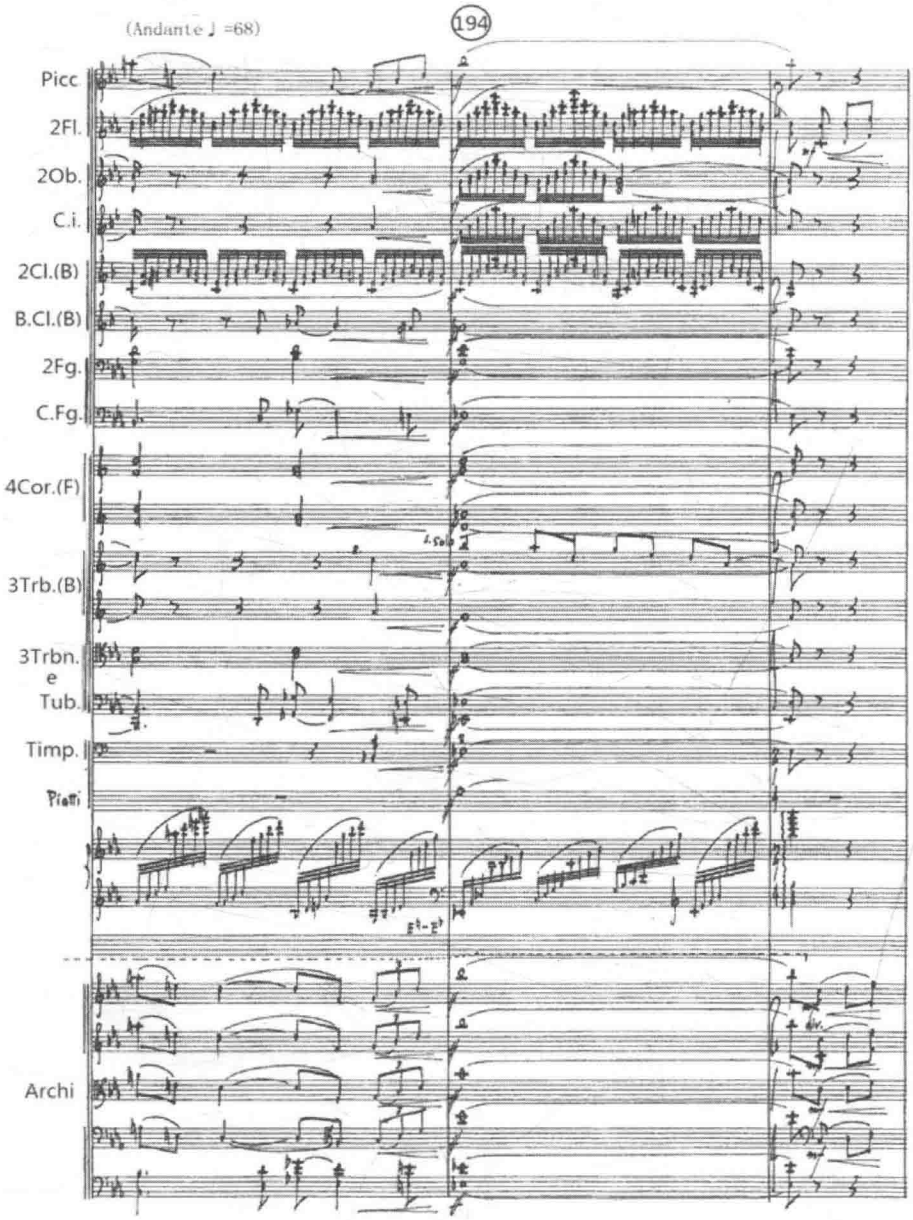


（三）形态特别的全奏

在作品《金陵怀古》中，第 194、195 小节，【谱例 4-3-4】，是旋律以及静态和弦与动态音型结合的全奏，笔者无法确切地将其归为前述教科书中的某类“全奏”中，因为这是形态比较特别的全奏。第一小号的独奏旋律从波浪式和声音型以及长音持续的浓郁的音响中剥离出来——它担任的旋律位于它音域的高音区，穿透力极强；从织体上看，整个乐队在音区上为它留出了空间，旋律的每一拍都位于音型化持续音音头的音区上方，

使旋律整体上不会被湮没，笔者特别注意到在第三拍的位置，小号旋律的音区下移到了与两支双簧管声部相同的音区，因此为了避免音响的浑浊，双簧管声部在此时变为静态的和声持续音；从材料上看，它的旋律与其他声部属于不同的调，由尖锐的与旋律声部形成的二度不协和音开始，这种尖锐的不协和性似乎加强了力度，这种设计犹如在这一全奏的高潮点中“潜伏”了新主题的萌芽——之后以弦乐为主的乐句与小号主题形成对答，将音乐引入尾声。

谱例 4–3–4《金陵怀古》



（四）非高潮段的全奏

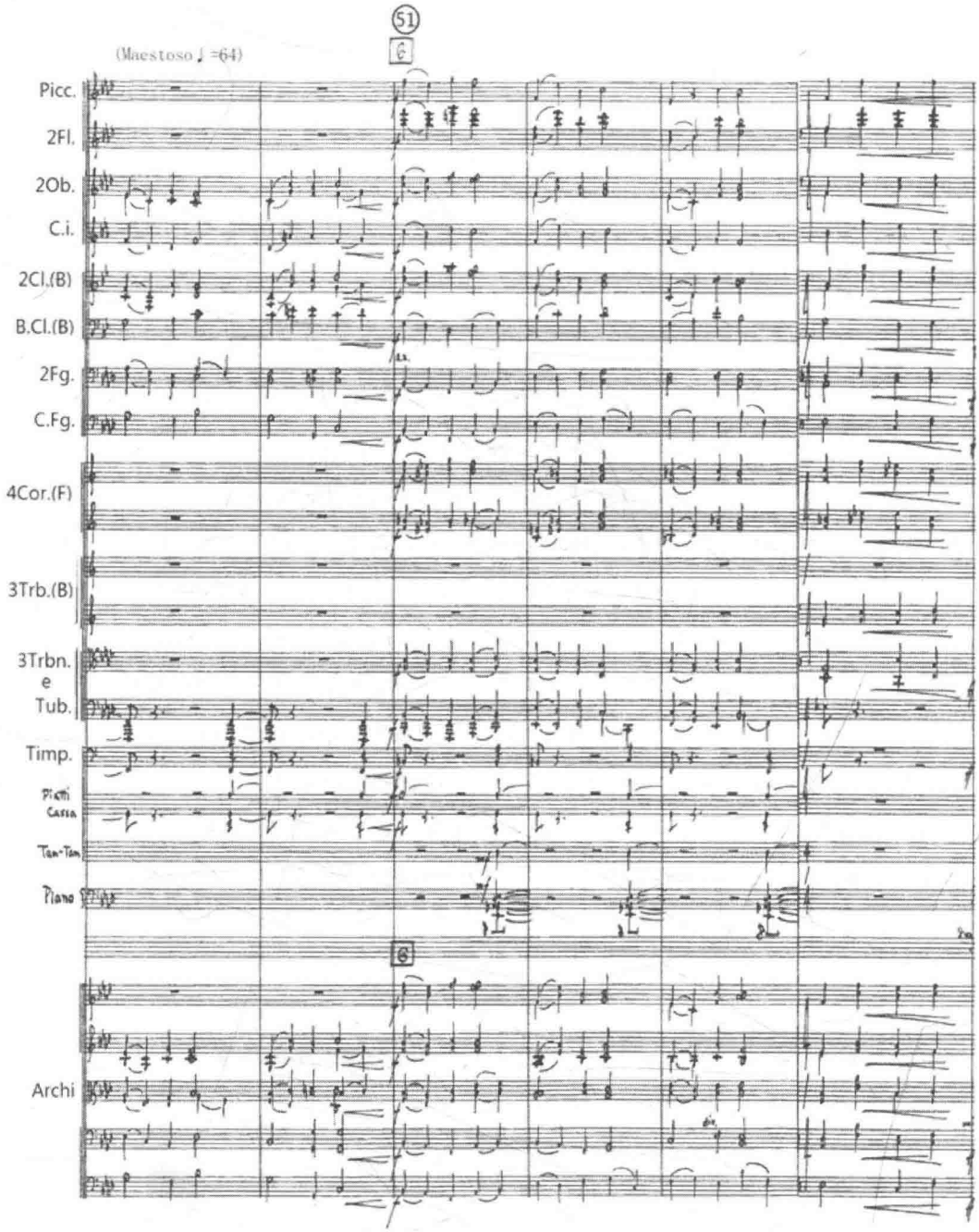
除了高潮段落的全奏，笔者也注意到在一些非高潮位置的段落，作曲家也运用到乐队全奏形式，它们的作用更偏重于音响上的“蓄势”，而不是高潮段全奏的“释放”。

在作品《华夏颂》第 51-54 小节的乐队全奏中，【谱例 4-3-5】，非常注意乐器的取舍，一开始省略了小号，但加入了钢琴，在 54 小节加入了两支小号，有大幅度的渐强，而钢琴撤出，又在随后的高潮点中再次出现。这段全奏由之前的主题动机发展而来，是对主题动机的第二次模仿，原型是部分木管组乐器与部分弦乐组乐器的结合，合唱式织体，之后随着两次模仿，织体厚度逐次增加，调性经过上五度、上四度模仿后回归到主调。这段混合音色的合唱式的主题的力度是逐渐增涨的，由 *mp* 开始，经过 *mf*，发展到全奏 *f*，力度并不是太强，幅度的增涨也是较为和缓的，目的是追求一种融合统一的音响，并在音响色彩上产生非常细微的逐渐明亮的变化。这一片段是高潮全奏前的渐强段落，高潮段落紧接在这段主题之后，因此这段全奏是克制的，在蓄势的同时又富有色彩性和旋律性。

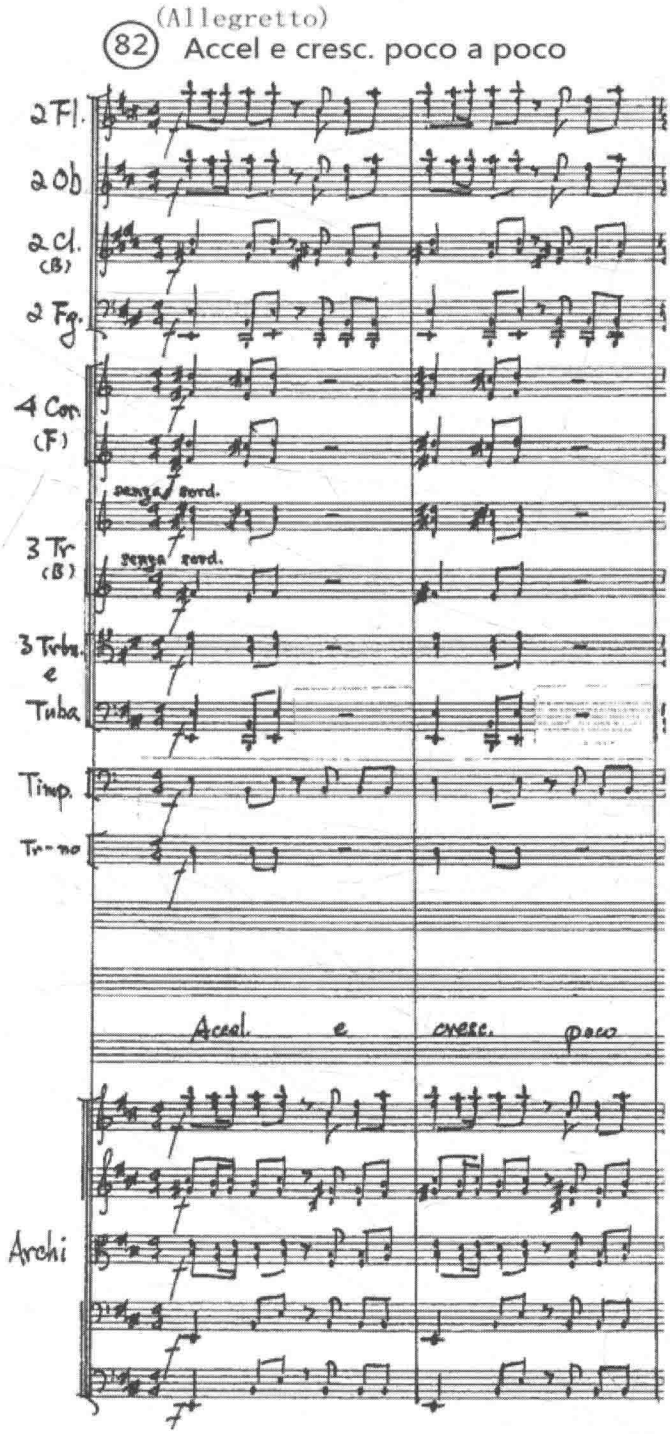
二、全奏中音色分层对音响特征的强调作用

有时，全奏中的某些音色并不是一直贯穿，而是在某个节拍点出现或休止，并且重复这种律动，从而在全奏内部产生出音响的层次感，也具有了强调作用。作品《边寨音画》第 82、83 小节，【谱例 4-3-6】，由之前管乐和弦乐结合的动机发展而来，声部逐层叠加而形成合唱式全奏，铜管组以及铃鼓在动机的后两拍休止，木管组、弦乐组以及定音鼓的音色一直贯穿，使动机的前两拍力度突出形成重音而自然地被强调。

谱例 4–3–5《华夏颂》


51
(Maestoso ♩=64)
Picc.
2Fl.
2Ob.
C.i.
2Cl.(B)
B.Cl.(B)
2Fg.
C.Fg.
4Cor.(F)
3Trb.(B)
3Trbn. e Tub.
Timp.
Piatti Cassa
Tam-Tam
Piano
Archi

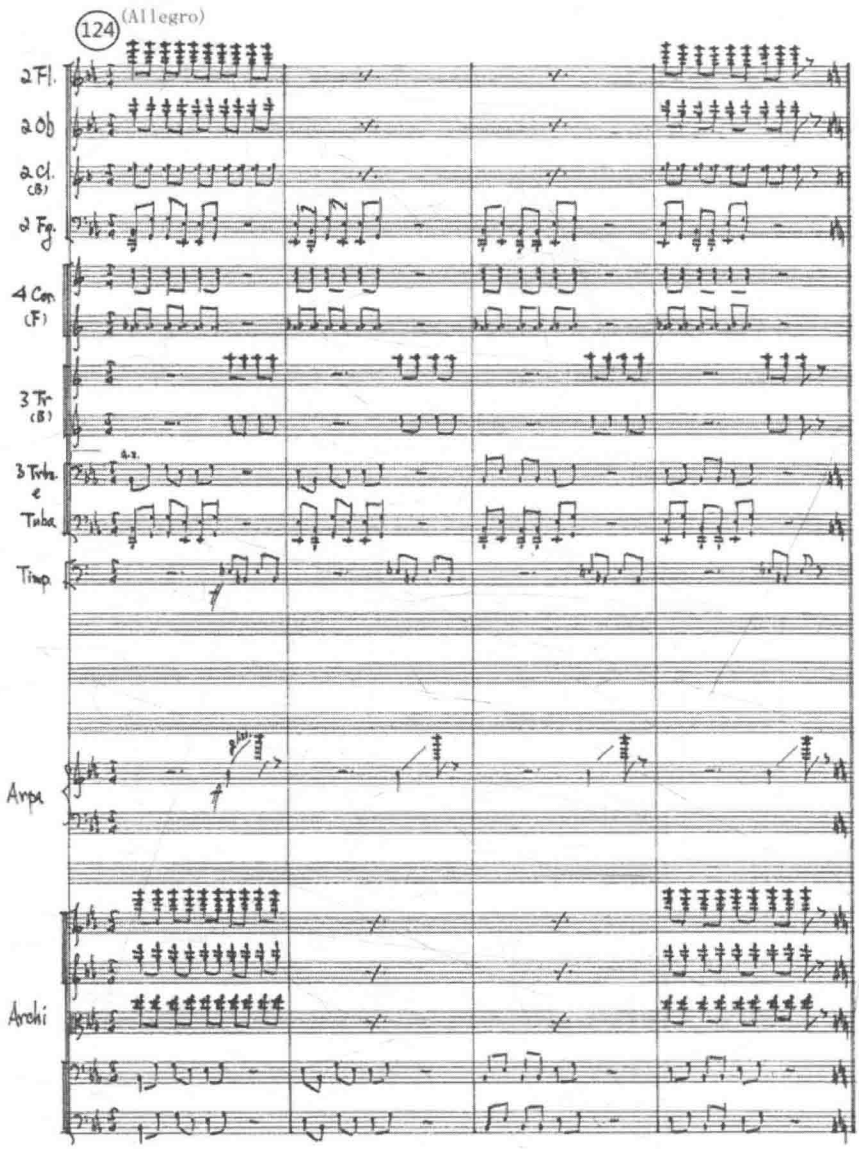
谱例 4–3–6《边寨音画》



在第 124-127 小节的全奏片段中，【谱例 4-3-7】，小节内的 5/4 拍是以 3+2 为节奏组合，前三拍强调旋律动机，后两拍强调节拍重音。音色可分为三个层次：木管组的两支长笛、

两支双簧管和两支单簧管与弦乐组的第一、第二小提琴以及中提琴结合的混合音色的和声线条作为贯穿的音色层；前三拍由三音动机构成，两支大管与三支长号、大号以及大提琴、低音提琴结合的混合音色的八度线条担任旋律，同时四支圆号低八度重复和声持续音层；后两拍强调八分音符律动中的节奏重音，由小号低八度重复和声持续音层（但仍处于小号的高音区），定音鼓以*ff*的力度奏主音到属音的反复，竖琴以*ff*的力度从中音区向高音区刮奏。音色分层之后，动机在小节内形成了两部分形态之间的对答。

谱例 4-3-7《边寨音画》

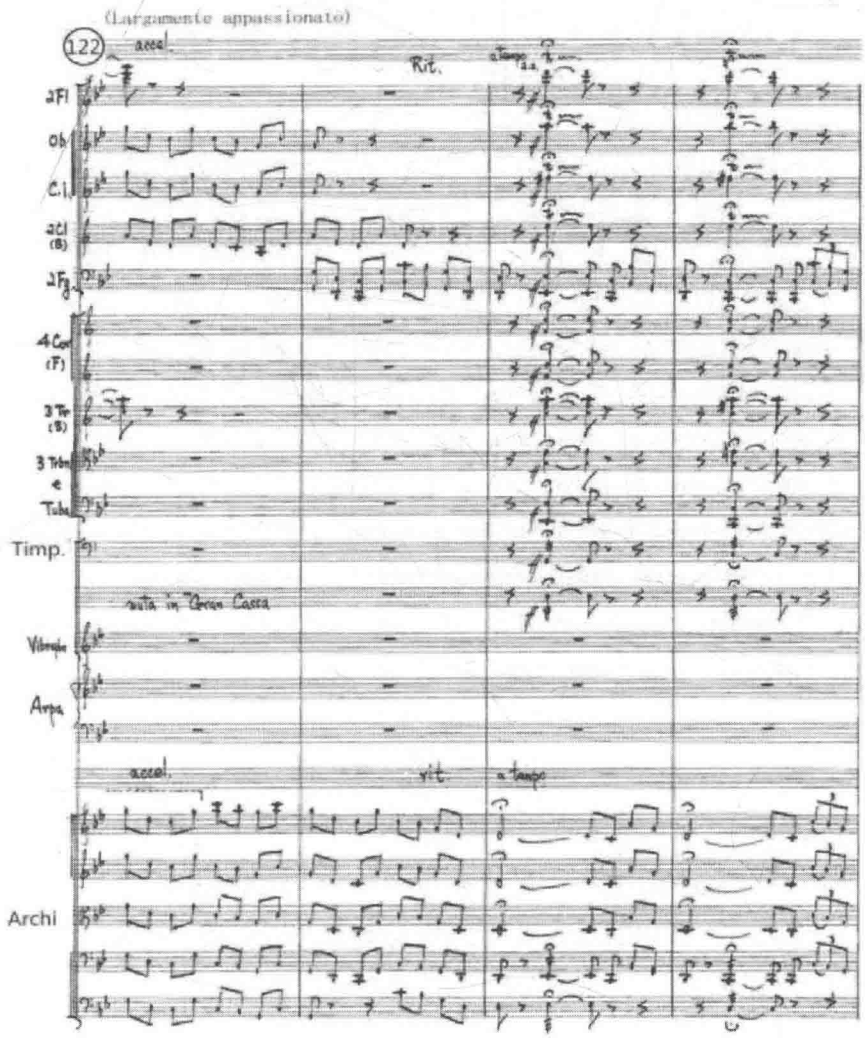


三、高潮点的设计——“先抑后扬”手法

在作品中，作曲家惯用的一些写作手法也体现了他个人的创作特点。如高潮处的全奏和弦的切分化处理，作曲家没有在强拍直接铺设强奏的和弦，而是使它在弱拍出现，这种类似切分音处理的写法获得了“先抑后扬”的效果，由于强奏和弦的推迟出现，使高潮点迟来却是在期待之外的节拍上出现，并且使全奏高潮段在音乐感觉上更加凝重，增加了音响上的冲击力。

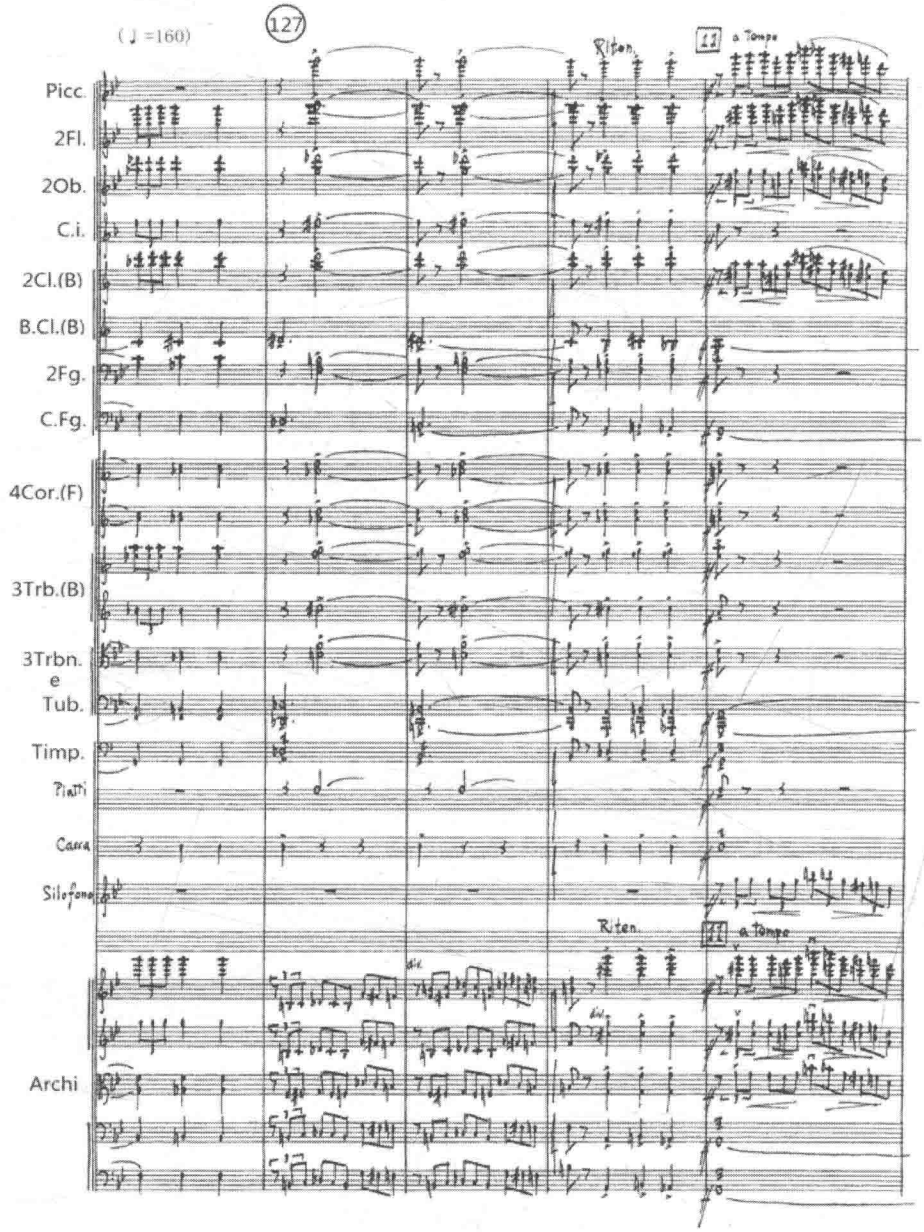
例如，作品《雪里梅园》第 124、125 小节，【谱例 4-3-8】，前面的连接句音势逐渐走低，停留在强奏和弦出现的前一拍，第 124 小节由弦乐音色做铺垫，木管组和铜管组全奏的强和弦突然侵入，而弦乐音色的层次与之区分的非常明确，弦乐组下降到中低音区并且保持着它本身的织体及旋律的进行。

谱例 4–3–8《雪里梅园》



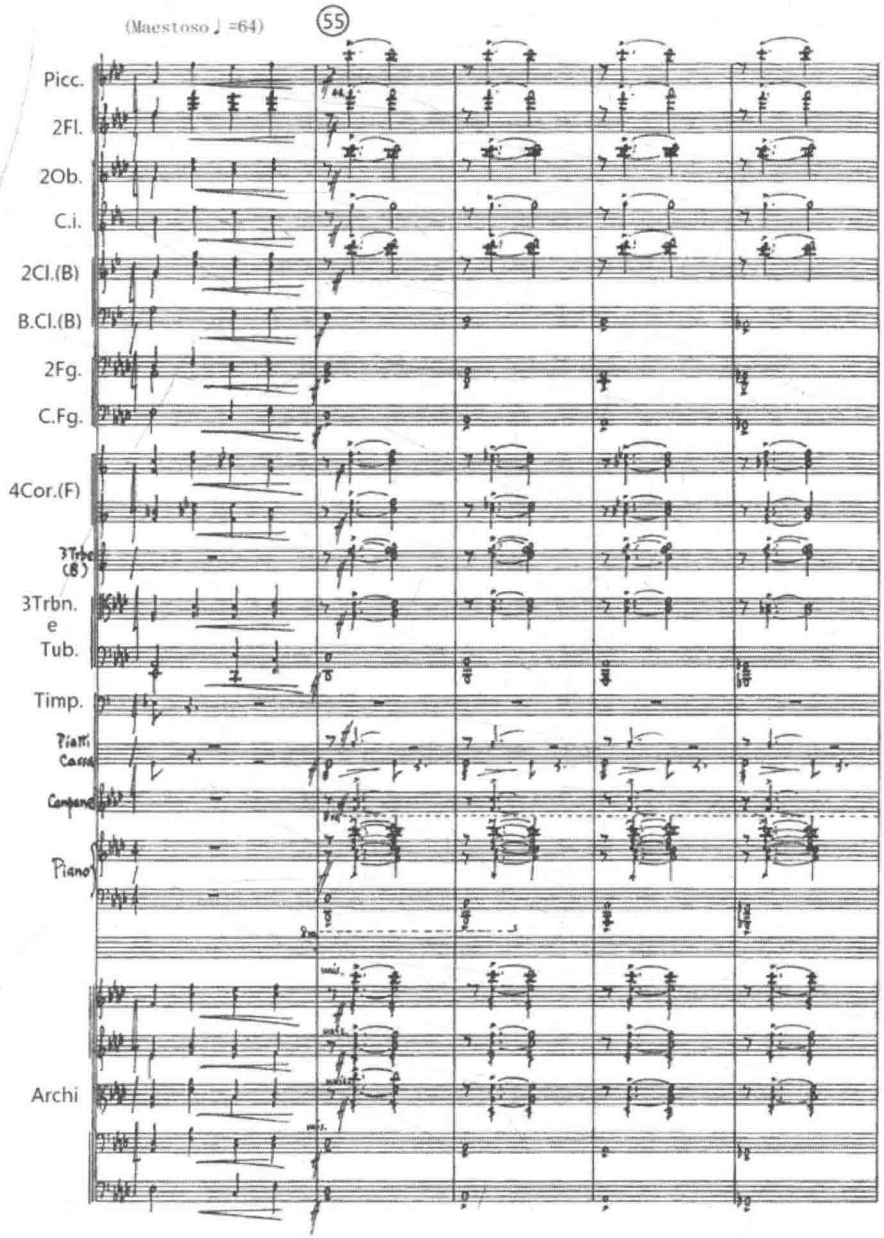
同样的写法在两部三管编制的作品中也可见到，如《金陵怀古》的第 127、128 小节，【谱例 4-3-9】,第 123 小节乐句已经进入了全奏，三连音的不断重复，音势渐强，到达高潮点，力度为 ***ff***，为了突出力度的上涨，在本应出现重音的位置，撤掉了大部分乐器，只留低音单簧管、低音大管、第三长号及大号、定音鼓的滚奏及大鼓，使得音响突然减弱，并在第二拍的位置出现全奏，由弦乐组的三连音背景以及木管和铜管的和弦形成，第 129 小节延续了这种规律，在后三拍连续铺设三个强奏和弦继续推进高潮。

谱例 4–3–9《金陵怀古》



作品《华夏颂》第 55-58 小节，【谱例 4-3-10】，也推迟了高潮点，使强奏和弦在小节强拍的弱位上出现。

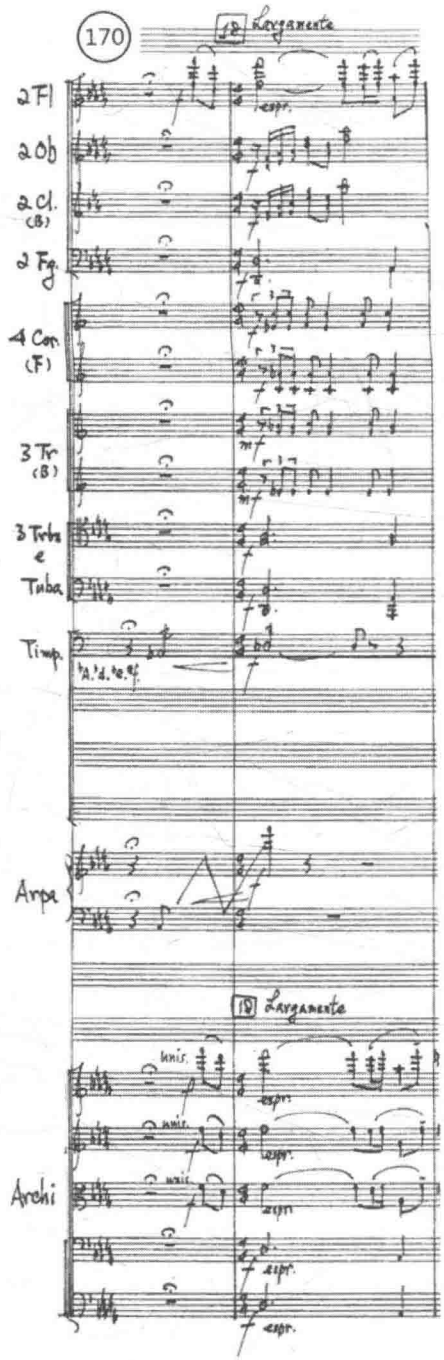
谱例 4–3–10《华夏颂》



这种处理方式使力度上的对比度加大。除此之外，空间结构上从音区的使用来看，在高潮点出现之前，都是将最高音区空出来，留给后面的强奏和弦，使音区上产生落差，增加了音响的紧张度。听上去，这种延迟高潮点出现的处理方式反而比它在听者心理预期的位置上出现更加具有音响上的紧张度，因为它在出现之前好像被突然“抑制”住了。

更为激动人心的“先抑后扬”高潮写法出现在作品《边寨音画》的第 170 小节处，【谱例 4-3-11】，中段的全奏高潮“戛然而止”，音乐出现了带有延长的两拍休止，随即再现段落以全奏的方式出现，成为了作品中“压轴”性质的高潮。

谱例 4–3–11《边寨音画》



结 论

珍贵的手稿版《徐振民管弦乐作品选》中的五部作品创作于20世纪，从1979年到1996年跨越了70、80、90年代，可以说是徐振民先生个人创作风格的主要集中展示。在前文中，笔者从管弦乐配器的角度挑选了五部作品中的一些较有特点的片段进行了举例分析，不难看出，这些作品的体裁多样，有幻想序曲、交响序曲、音画、音诗，都采用单乐章形式，这与西方的大型交响乐套曲有很大的不同，体现出作曲家个人的文化内涵与创作理念——作品不以强烈的戏剧性、矛盾冲突为线索，却也有丰富的情节和吸引力，表现现实生活和人物情感。作品中饱含对人生的深刻感悟、对历史文化的无限情怀，以物喻人，寓情于景。作曲家本人曾说，“我的创作都是关于现实生活的，现代的生活、历史的生活，不能说是没有生活的东西。”①

作品的创作灵感与作曲家的经历以及时代背景是息息相关的，徐先生在解放以后写的作品如革命历史题材的《渡江交响诗》(作于1961年，1963年演出)，配合了当时全国普遍开展的革命传统教育；后来经历了文革，“文革后思想还没有解放，不知道写些什么。”②经历了那些动荡的年代，作曲家笔下充满了历史的沧桑感及对美好生活的赞颂和对未来的憧憬，这反映在1979年创作的《雪里梅园》中，作曲家用管弦乐幻想序曲的体裁来表达对周总理的爱戴之情，也正是作曲家短时期情感的积累和迸发；1986年创作的《边寨音画》，反映云南地区少数民族民俗风貌，与采风的经历和感受有关；1991年创作的音诗《枫桥夜泊》，借古人的诗来抒发情怀，并带有个人内心世界的展露；1994年应委约创作的音诗《金陵怀古》，作品以两首诗为内容，将诗中描写的六朝古都的繁华与沧桑，结合作曲家本人对生活了30年的第二故乡南京的深厚情感以交响音诗的形式从多个侧面表现这座城市厚重的历史感，整部作品庄严肃穆、内涵丰富。1996年创作的交响序曲《华夏颂》的曲调与前几部作品不同，作品中四度、五度的旋律走向带有西北风格，表现新时代的勃勃生机，描绘出新时代的新面貌。可以看出徐先生的这些作品都各自反映出所处时期的不同精神面

① 笔者采访徐振民先生时的记录。

② 同上。

貌，体现出徐先生这代人共有的对历史、对政治的强烈、深刻的感受力，作品情感饱满、写作精致，具有很高的艺术格调。徐先生的作品涵养在他游刃有余的创作技术之中，这不难实现作曲家的初衷——希望作品被更多的人听到和流传下去，体现了一个作曲家对国家、对民族的责任感。

综合五首作品来看，徐振民先生在管弦乐写作方面体现出以下几方面的特点：

作品诠释出精妙的管弦乐艺术是空间与色彩的艺术，是具有内在逻辑的艺术。五首作品在管弦乐手法上运用了多因素复杂结构的织体写法，体现了结构上的“散点透视”特征，织体呈现由多个点到一个面或由多条线到一个点的特征。由于音色布局结合了这种特点，使得音色与织体相辅相成。细小的结构内部不乏由纯音色发展为混合音色或由混合音色消减为纯音色的过程，于是在整体结构中，体现了音色渐变的特点；同时织体层也相应地出现薄、厚的细腻变化。纵向上，织体中的各个要素通过音区的分离使音响透明、均衡，当织体中的多个要素音区重叠时，则以不同的演奏法使它们的形态异化；有时以音色分层的方式强调音响中内声部的层次感；有时以成组的音色划分功能形成对比；声部的排列由于徐先生和声语言的特点常常呈现出开放的形式；作品还具有非常突出的背景化的写作特点。作品运用的写作技法十分传统，许多手法也是常见的手法，但这些普通的手法在徐振民先生的笔下却产生出新颖的效果，正应了某位作曲家那句话：“重要的不是用了什么新颖的手法，而是怎么用。”最为难得的是它们使音乐拥有了意境，不同的作品有不同的意境。

在独特的多段体的结构中，音色布局成为重要的结构力，音色的贯穿和再现、音色的节省运用都使作品的结构合理有序，音色的呼应有时还成为作品独特结构形式的有力支持。在音色的选择上，作曲家并不排斥大量运用纯音色以及独奏音色，他通过音区的适当分布使音色层次鲜明，然而在音色运用方面又是非常节省的，段落之间以及句子之间甚至是动机之间合理的音色布局则使得每一种音色都恰到好处地发挥了它们自己的表现力。此外，音色的“角色”多变，增加了音色组合的可能性。这些特点表现出，作曲家具有对音色极为敏锐的直觉和十足的把握，他对于每个乐器组以及每件乐器的的音色特性都了然于胸，在写作中注意“保护”音色的个性，绝不使它们流于一种含混的组合，而对于演奏法的细腻要求更是发挥了音色的不同质感。弦乐组写作十分细致纯熟，常用分部，这也许与作曲家有过专业学习小提琴的经历有关；木管组的色彩发挥得十分尽意，尤其是它们所担任的每一段独奏主题都很到位；笔者注意到的一个现象是作曲家偏爱用长笛，其次是双簧管、英国管来演奏抒情的、绵长的旋律，而单簧管多用于演奏一些更为简短平顺的旋律，在木管组同组混合音色的结合中，双簧管与单簧管这种异质性音色的和声结合或对话比较常见；笔者也特别注意到作曲家对铜管组的写作，对音区的严格

控制使铜管组不超出其音色的“饱和度”，音响较为克制，同时发挥了它“强悍”及“温柔”的一面，加弱音器的悠远独奏以及成组的柔和的合唱式织体的段落，都体现了铜管组的理性的美；打击乐器、彩饰乐器用来增加色彩和力度，但落笔慎重、每一笔都十分有效。说到色彩，不禁使人联想到作品中生动的画面感，主题的呈示常以独奏音色担任，能够刻画特定的场景，而作品的结构之间，更像是音色的“彩虹地带”，以独奏音色或以纯音色的衔接形成呼应、回声等效果，段落之间以色彩的对比作为过渡。作曲家擅于运用色彩性、描绘性的手法来突出音乐中的造型，例如，色彩性写法中的“音色闪现”，类似现代音乐中的“点描”手法。而一些造型，例如，《枫桥夜泊》中的“霜降”动机，将一种音色动机作为线索，这一节拍上自由循环的动机作为一种背景，对于画面、意境的形成是十分重要的，因为它铺垫了一种基调、氛围。这条线索又时而从背景上升为前景，由自由的循环动机发展为规整的对位线条，这种“时而散时而合”的写法又体现出作曲家灵活运用技术的特点。又如《枫桥夜泊》的“钟声”“霜降”，运用了偶然音乐的写法，虽然在现在看来，这种“偶然音乐”的作曲技法一点儿都不“新鲜”，但是运用得如此自然，与主要声部之间“时散时合”的方式富有新意。

作品中绝无技术的堆砌，一切都浸透在音乐中了——这一点也是徐振民先生管弦乐手法的运用特点之一。从上述管弦乐手法特点的概括来看，徐振民先生的写作在“规矩”中又有灵活的创造，可谓充满神韵、挥洒自如。音乐的表现内容不同于西方交响乐那样表现激烈的矛盾、冲突，而是抒情的、有丰富的情节、意境和深刻内涵的音乐表现，有它独特的气质。

从笔者聆听这些作品的感受来说，音响具有很大的张力。徐先生作品中的这种张力可从以下的几个方面表现出来。第一，作品的音域使用较为宽广，力度的安排在横向以及纵向上的差别使作品的音响具有了清晰的层次感。第二，一般来说，和声上的二度、三度进行而不是功能性的四度、五度进行会使音响听上去动力性不够，然而通过配器上力度的处理、织体的厚薄产生的浓淡的对比，在柔和的音响中运用音色的特写以及高密度的音色衔接营造出丰富的色彩梯度，在个别需要的时候作曲家也以娴熟的写作技巧为音响添加紧张度，如主旋律和声外音与和声主体的尖锐碰撞，内声部音调的躁动等，使音乐听起来张弛有度，从容而富有张力。第三，音乐的织体形态丰富，作品中有非常丰富的对位线条，并且似乎每一个线条都“歌唱”起来，使得音乐具有了一种绵延的推动力。第四，作品中音色的“延留”，制造出类似混响的效果。整体来看，作品中每一拍的写作都非常严谨，没有多一拍也没有少一拍，体现了作曲家细致的写作风格。从力度的标记上看，作品中最弱的标记是 *pppp*，而最强达到了 *fff*，可见作曲家创作中大开大合的乐思；*fp*、*sfp* 等力度的瞬间变化则反映出作曲家对音响力度的分寸拿捏。通过以上分析大体可以概括出徐振民先生

的音响观念，即追求一种细致透明的配器，力度既有强烈的迸发但达到高潮点后随即回落，音乐充满激情又含蓄克制，具有一种天然的细腻温婉，但不失磅礴大气之感，整体上体现出一种中国文人的儒雅风度。

以中国的诗词文学作为内容使作品具有了浓郁的民族风格，作曲家在诗的选择上是讲究诗的“音乐性”的，“有景、有情、有生命”[①]。此外，作曲家十分娴熟的五声性旋律写作，是体现其作品民族风格的特别重要的因素，徐先生的旋律创作没有被“西洋化”，他选取了民间歌曲或戏曲的音调作为旋律发展的材料，他旋律中的独特的音调，是源自他平日里的学习和积淀，并将自身中国传统文化修养融入到音乐创作中。分句和气息以及节拍的设计使徐振民先生作品的民族风格特点鲜明，分句和气息并不方整，但遵循了中国文学中的诗词“对仗”规律；节拍的频繁变换造成的重音位置的迁移又使旋律在民族化的展衍式发展手法中伸缩自如，富有弹性，气息悠长。例如，作品《华夏颂》那段主部主题前的连接句，由大管、低音大管以及大提琴、低音提琴奏出的八度混合音色的旋律肃穆、温暖，犹如人声低沉的诉说；而《金陵怀古》的模仿古代音调的旋律也显得生动和富有灵性，每一句旋律都不重复但又具有整体感。作品中的和声写作细腻精致，也是作曲家认为的个人创作技术中的强项，对于和声的设计，作曲家十分重视在钢琴上的试验，结合民族调式，采用了三度叠置与非三度叠置的和弦、附加音和弦、四度、五度叠置的和弦等，色彩变化丰富，徐先生介绍说，他大学时对德彪西、拉威尔、普罗科菲耶夫的和声就产生过极大的兴趣，并使用那样风格的和声配民歌《小河淌水》，四年级写作了钢琴曲《三十里铺》《变奏曲》，其中后者出版过两次。有几篇研究徐先生和声的论文已经发表。这也从一个侧面反映出徐先生的和声语言有其独到之处。在管弦乐队中加入民族乐器也是徐先生管弦乐创作的特点之一，它们与管弦乐队结合时具有一种高贵典雅又不失古朴的气质，似乎是“民族化”的管弦乐的写法。民族乐器的运用具有较强的“民族符号”印迹，例如，《边寨音画》中使用一组中国鼓来刻画少数民族歌舞的热烈场面；管子用来模仿中国古代文人的“吟诗调”；琵琶用来表现古都的繁华以及苍凉。而对于管弦乐队中的西洋乐器的中国民乐味道也精心“调制”，例如，《枫桥夜泊》中以长笛的低音区的音色模仿中国民族乐器——箫，又如《华夏颂》中主部主题以长笛与短笛的同度结合增加音色的亮度及纤细感来模仿竹笛的音色。

综上所述，徐振民先生的这五首作品无论从整体风格、形式和内容，还是具体创作技法方面都体现出鲜明的个性及民族性，而民族性这一价值尤其表现在作曲家在管弦乐写作方面将技术运用与音乐表现结合时的独具匠心，因而，其作品是中国民族风格管弦乐作品中不可多得的有极高艺术价值和研究价值的重要文献。

① 笔者采访徐先生时，他本人的表述。

笔者个人以为，徐振民先生的管弦乐作品可被称为“中国抒情诗”风格或“中国山水风格”的管弦乐作品。

参考文献

（一）专著

[1] 戴宏威．管弦乐配器法 [M]. 北京：中央音乐学院出版社 ,2011.

[2] 施詠康．管弦乐队乐器法 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1987.

[3] 杨立青．管弦乐配器教程 [M]. 上海：上海文艺出版社 ,2012.

[4] 李吉提．中国音乐结构分析概论 [M]. 北京：中央音乐学院出版社 ,2004.

[5] 里姆斯基•科萨科夫．管弦乐法原理 [M]. 瞿希贤，译．北京：人民音乐出版社 ,1981.

[6] 辟斯顿．配器法 [M]. 敦行，译．上海：上海文艺出版社 ,1962.

[7] C• 瓦西连科．交响配器法 [M]. 张洪模，译．北京：人民音乐出版社 ,1963.

[8] 塞缪尔•阿德勒．配器法教程 [M]. 金平等，译．北京：中央音乐学院出版社 ,2011.

[9] 德•罗加尔－列维茨基．管弦乐队讲话 [M]. 杨民望，译．北京：人民音乐出版社 ,1980.

（二）期刊

[1] 苏夏．和声民族化的历史和现状 [J]. 音乐研究 ,1981(03).

[2] 何山．从心底里流出来的音乐——《边寨音画》简评 [J]. 南京艺术学院学报 ,1988(03).

[3] 卞祖善．为乐不可以为伪——记作曲家徐振民 [J]. 音乐与音响 ,1989(05).

[4] 李吉提．由《边寨音画》引起的一缕情丝 [J], 人民音乐 ,1994(03).

[5] 林育．听徐振民的《枫桥夜泊》[J]. 人民音乐 ,1994(07).

[6] 林育．壮丽高远 凝重恢弘——听徐振民的管弦乐音诗《金陵怀古》[J]. 人民音

乐 ,1997(11).

[7] 汪毓和 . 民族风格时代特征——从徐振民的交响序曲《华夏颂》说开去 [J]. 人民音乐 ,1997(11).

[8] 王建元 . 中国传统文化的空灵、婉约与浪漫情愫的结晶——析徐振民的音乐作品 [J]. 艺术百家 ,2003(04).

[9] 于润洋 . 在艰辛的探索中走自己的路——写于徐振民五部管弦乐付梓之际 [J]. 人民音乐 ,2004(09).

[10] 姜万通 . 交响音诗《枫桥夜泊》创作特色 [J]. 乐府新声（沈阳音乐学院学报）,2011(02-04).

[11] 刘晖 . 淡彩水墨 典雅神韵——《枫桥夜泊》管弦乐法分析 [J]. 乐府新声 , 2011(02).

[12] 李前军 . 论“散点透视”在中国传统绘画中的应用 [J]. 社科纵横 ,2008(08).

（三）乐谱

[1] 徐振民 . 徐振民管弦乐作品选 [M]. 北京：中央音乐学院出版社 ,2004.

附 录

徐振民交响乐作品目录

《钢琴协奏曲》(1957 年)	(1958 年天津首演；钢琴：周广仁，乐队：中央乐团，指挥：李德伦)
交响诗《渡江》(1961 年)	(1963 年北京首演；乐队：中央乐团，指挥：韩中杰)
幻想序曲《雪里梅园》(1979 年)	(1981 年北京首演；乐队：中央歌剧院交响乐团，指挥：郑小瑛)
管弦乐《边寨音画》(1985 年)	(1986 年名古屋首演；乐队：日本名古屋爱乐交响乐团，指挥：外山雄三)
《月琴协奏曲》(1990 年)	(1990 年北京首演；月琴：雷群安，乐队：中央芭蕾舞团交响乐团，指挥：卞祖善)
音诗《枫桥夜泊》(1991 年)	(1991 年东京首演；乐队：日本新星交响乐团，指挥：外山雄三)
二胡与管弦乐队《二泉映月》(1991 年)	(原曲：华彦钧；1991 年北京首演；二胡：严洁敏，乐队：中央乐团，指挥：娄有辙)
琵琶与乐队《天山之春》(1993 年)	(原曲：乌斯满江、俞纯礼、王范地；1993 年北京首演；琵琶：章红艳，乐队：中央乐团，指挥：陈佐湟)
音诗《金陵怀古》(1994 年)	(1995 年名古屋首演；乐队：名古屋爱乐交响乐团、爱知艺大管弦乐团、南京艺术学院管弦乐团，指挥：石中光)
小提琴协奏曲《音诗》(1995 年)	(2009 年厦门首演；小提琴：高参，乐队：厦门爱乐交响乐团，指挥：王进)
小提琴与室内乐队《民歌六首》(1996 年)	(1996 年北京首演；小提琴：吕思清，乐队：北京交响乐团，指挥：谭利华)
交响序曲《华夏颂》(1996 年)	(1996 年宾州首演；乐队：美国宾州森林音乐节管弦乐团，指挥：江浦琦)
管弦乐《春天的故事》(1998 年)	(原曲：王佑贵；1998 年北京首演；乐队：中央歌剧院交响乐团，指挥：高伟春)
钢琴与管弦乐队《彩虹颂》(1999 年)	(1999 年无锡首演；钢琴：孔祥东，乐队：上海交响乐团，指挥：陈燮阳)
钢琴与管弦乐队《我爱鼓浪屿》(1999 年)	(原曲：钟立民；1991 年厦门首演；钢琴：陈茵，乐队：厦门爱乐交响乐团，指挥：郑小瑛)
管弦乐《音乐会序曲》(1999 年)	(为建国 50 周年而作；1991 年北京首演；乐队：中国青年交响乐团，指挥：俞峰)
管弦乐《我的祖国》(1999 年)	(原曲：刘炽；1991 年北京首演；乐队：中国青年交响乐团，指挥：俞峰)
琵琶与管弦乐队《琵琶行》(2000 年)	(2010 年北京首演；琵琶：章红艳，乐队：中国交响乐团，指挥：邵恩)
管弦乐《南京安魂曲》(2007 年)	(2007 年厦门首演；乐队：厦门爱乐交响乐团，指挥：郑小瑛)
管弦乐组曲《山西随想曲》(2010 年)	(2011 年 12 月 13 日山西首演；乐队：山西省歌舞剧院交响乐团，指挥：姜金一)

注：本目录根据《人民音乐》，2007 年 7 月刊载的《徐振民作品年表》及部分作品的节目单整理完成。

致 谢

论文从准备到完成的过程如同一次远行，行路难，却收获颇多。

特别感谢徐振民教授，在我数次的采访中，徐先生无私地为我答疑解惑并为我提供论文方面的相关资料，对于我的课题研究方面的问题有求必应，提供了莫大的支持和帮助。在此向先生深深致谢！

读书为学之事，虽已伴我多年，却还差之甚远，幸得良师，诲人不倦，常以其宽心，容我之顽瑕。如此往复，已近六载。感谢我的导师陈泳钢老师！在我几年来的学习中，他耐心细致地给予我指点和帮助，从论文选题到论文修改，更是付出了一番心血。

衷心地感谢曾经教导我、给予我帮助的每一位老师！

谢谢爸爸妈妈的对我的爱和理解。

感谢我的同学、朋友、小伙伴们，我们一起走过。

感谢这段特别的时光。

张小璋

2013 年 11 月

温德青三部打击乐作品研究

□刘子彧

摘　要：现代音乐以其迅猛的发展速度和多元化的发展方式备受关注。现代打击乐，这一现代音乐分支的发展在错综复杂的局面中显得更为突出。在这样的局面下，对现代打击乐创作的关注刻不容缓。及时的梳理与归纳总结有助于现代打击乐创作的长足发展。因此，本论文将研究视角定格在“现代打击乐”这一点上。

本论文选择瑞士籍华裔作曲家温德青的三部打击乐作品《悲歌》《功夫》《杨柳不怨箫》为研究对象，通过对三部作品的深入分析和研究，探索其现代打击乐作品的创作手法和思路，并深入探讨其在中西融合方面所做的贡献。

本文绝非偶然的选择研究一位华裔作曲家的作品，首先是因为温德青是一位在世的作曲家。他于2007年回国，在不断创作现代音乐作品的同时一直致力于现代音乐在中国的传播与推广工作，为中外音乐之间的交流做出了积极的贡献。对他的了解和深入研究不仅仅可以从书本和论文中得到一些启示，更能够直面鲜活的作曲家本人，通过他自己的生动描述和真实回顾找到一些依据。其次，温德青是瑞士籍华裔作曲家，他的创作灵感多来自中国的传统艺术与哲学，作品结合于复杂与清晰、玄机与合理、震撼与精妙、奇想与严谨、明确与深刻之间，力图用不同的方式创作不同风格的作品。他的身上，既有扎实的西方作曲技术，又根深蒂固的蕴含着中国的音乐传统。在他的作品中，我相信必定存在着一种中西文化的交融。而这种交融我想不仅仅单纯是乐器种类、旋律风格的交汇，更是深层文化的碰撞与摩擦。这就如同英国《当代音乐评论》出版的2007年10/12月号专刊的名字一样：*China and the West——The*

Birth of New Music，即《中国与西方：一种新音乐的诞生》①。“这种新音乐的风格被一群大胆无畏的作曲家们无时不刻的洞察着，并随着中国和西方的汇合而迸发。”② 而温德青无疑是这群大胆无畏的作曲家中的一员。但由于其归国时间不长，加之其作品均由瑞士和德国音乐出版社出版，CD 专集由意大利米兰 STRADIVARIUS 公司和瑞士音乐家协会出版，故国内知晓其人以及作品的并不多。实际上，像温德青这样旅居国外多年后归国，为中西方音乐艺术之融合架起桥梁的华裔作曲家是需要被认知的。他们的作品更需要被传播。

本论文希望通过对温德青及其现代打击乐作品的深度解析，归纳出其现代打击乐的创作特点及其运用的由浅入深的中西融合手法，引起人们对探索现代打击乐创作原则的关注。同时，了解温德青对现代打击乐的创作手法和思路，试图探索现代打击乐作品的发展趋势以及现当代中国作曲家在此领域的创作走向，从而进一步引起人们对海外中国作曲家和中国现代音乐创作发展的关注。

关键词：温德青 《悲歌》《功夫》《杨柳不怨箫》 现代打击乐 中西融合 现代打击乐发展及意义

Abstract：Modern music, for its rapid development speed and diversified development mode is concerned. Modern percussion, the development of modern music branch in coPlex situation appears more prominent. The attention of modern percussion creation is iPerative. Timely comb and summarization help the rapid development of modern percussion creation. So in this paper,the visual angle of study will freeze in “modern percussion”.

In this paper, I will take three percussion works of the Swiss-born Chinese coPoser De-qing Wen 's three percussion works:*CoPlainte*,*Kung Fu* and *Willow does not coPlain of Xiao* .I want to explore the techniques and ideas of contePorary percussion music through in-depth analysis of these three pieces. Meanwhile, I am also interested in its contribution to the integration of Chinese and Western music.

It is not an accidental phenomena that I choose the works of this Swiss-born Chinese coPoser. First of all, he is one of the active alive coPosers in the world. He insisted on the coPosition of contePorary music and its promotion in China after he went back home in 2007. He makes positive contribution to the communication between China and abroad. We can learn something about this coPoser from articles and books. In addition, we can get more information from his own lively description and wonderful memories. Secondly, Wen is a Chinese Swiss coPoser whose inspiration generally comes from traditional arts and philosophy in China. His music is the combination of coPlexity and clearness, mystery and reasonableness, convulsion and subtleness, fantasticism and preciseness, specification and profundity. He tries to coPose different styles through different ways. His music not only has solid western techniques, but also contains deep-rooted Chinese traditional music. I am sure that there is cultural blending between China and West. In my opinion, this kind of blending was not only the intersection of instruments and melody, but also the collision within different kinds of culture. It is as the same as te title of one issue of *ContePorary Music Review* which was published in Britain in Oct./Dec, 2007：*China and the West - The Birth of New Music*. *This kind of new music, which is accoPanied by the combination of China and West*,

① [美]爱德华格林．中国于西方：一种新音乐的诞生 [M]. 王婷婷等译．上海：上海音乐学院出版社，2009.
② 同上。

is pursued by a group of bold coPosers. Wen is actually one of the coPosers. Nevertheless, because of his limited time in China, all of his works are published in Swiss and German, and his CD is published by STRADIVARIUS and the Musician Association of Swiss. He is not largely known in China. In fact, coPosers like Wen, and their music needs more attention. They went abroad for several years, and played as a bridge between the music in China and West.

In a word, in this dissertation, I want to study the technical characteristics and blending methods of Wen's contePorary percussion music through deeply analyzing his works. Then it can attracts extensive attention to explore the principles of coPosing contePorary percussion music. What's more, my study will also try to find out the trends of the development of contePorary percussion music in China, finally it arouse more attention to the Chinese coPosers abroad and Chinese contePorary music.

Keywords : De-qing Wen *CoPlainte* *Kong fu* *Willow does not coPlain of Xiao* ModernPercussion Combination of Chinese and western Development and significance of Modern Percussion

序 言

我们都知道并且深刻的感受到，音乐艺术发展至今已经呈现出多元化的局面。而在当今这样一种复杂的局面中，打击乐的发展显得尤为突出。正如库斯特卡在其《20 世纪音乐的素材与技法》[①] 一书中所说的："20 世纪最重要的发展之一是打击乐作用的大大扩展。"

打击乐器之所以一跃成为作曲家们的新宠，部分地是由于当代作曲家对创新的渴望，但更令人信服的原因在于，现代音乐越来越依赖于音色的对比。作曲家们逐渐放弃了较为传统的音乐元素——旋律、和声、拍子等，因此丰富的色彩领域成为创作音乐的主要手段之一。在作曲家看来，打击乐器音色的变幻莫测简直就像是上天的恩赐，而不断变化发展的打击乐器演奏方式也赋予了打击乐领域更为宽阔的发展空间。

或许正是由于打击乐器的地位被不断提高的缘故，使得我对以打击乐器为主角的作品甚至是单纯打击乐作品产生了浓厚的兴趣。对于单纯的打击乐作品，我十分想了解在这个没有绝对乐音音高的领域里，是什么神秘的因素牵扯着听者的心，让人不由自主的想要去探求一种规律——打击乐作品所特有的规律。我想这也是我选择打击乐作品进行研究的目的之一吧。

回顾过去，从大环境着眼来看，自 20 世纪 80 年代以来，我国的传统音乐越来越受

① [美] 斯特凡 · 库斯特卡 .20 世纪音乐的素材与技法 [M]. 宋瑾译 . 北京 ：人民音乐出版社，2002.

到世界乐坛的重视，新创作的作品也崭露头角。1983 年谭盾的弦乐四重奏《风、雅、颂》荣获德累斯顿国际韦伯室内乐作曲比赛二等奖之后，越来越多的中国作曲家在世界各地的创作比赛中获奖。而这些作品的获奖，打破了艺术音乐的发展一直以欧洲为中心的倾向。这些带有浓厚个性的音乐，把中国民族音乐与欧洲传统音乐天衣无缝的结合起来。1986 年罗忠镕的《第二弦乐四重奏》在德国演出，作品将中国古老的节奏与西方现代创作技法巧妙结合，但并未追随西方的套路，而是走自己的路，因而这个作品轰动西柏林。这说明中国音乐创作开始以具有鲜明民族特色和作曲家个性的面貌步入世界乐坛。这些真实的例子让我知道，我们运用西方的作曲技法，是为了更好的表达我们的音乐，丰富我们的表现手段。因此，对西方音乐的态度应该是佩服，而不是臣服。中国作曲家并不是创作不了好的作品，而中国的音乐也不是低人一等的音乐。在这样一个一直由西方音乐主导的时代中，需要更多的中国作曲家贡献具有中国特色的优秀作品。这些音乐家所追求的是真正的中西方音乐的结合。这种音乐是充满生命力的，是前所未有的！

作为一位作曲家，温德青有着丰富的求学经历和人生经历。他的音乐被一些音乐评论家高度评价为“结合于复杂——清晰、玄机——合理、震撼——精妙、奇想——严谨、明确——深刻之间”，力图用不同的方式创作不同的作品，其作品的灵感通常来自中国的传统艺术与哲学。近年来他致力于策划上海音乐学院当代音乐周活动，并进行多项中外音乐交流活动，为现代音乐的传播与发展做出了积极的贡献。在他的身上，既有扎实的西方作曲技术，又根深蒂固的蕴含着中国的传统。我深信这样一位作曲家的作品一定具有其独特的魅力。

在可查的温德青创作作品中，独立的打击乐作品有 5 部，分别是 1985 年创作的《幻想曲》（长笛与打击乐，麦克风而作）、1994 年创作的《悲歌》（为京剧念白与 3 个打击乐手而作）、1998 年创作的《功夫》、2000 年创作的《吹吹打打》（为管乐与打击乐而作）以及 2000 年创作的《自言自语》（为 12 个水晶杯而作的三重奏）。此外他于 2002 至 2003 年创作的室内歌剧《赌命》中也有一首为箫和打击乐而作的作品《杨柳不怨箫》。

本文选择《悲歌》《功夫》和《杨柳不怨箫》为具体研究对象出于以下考虑：

这三部打击乐作品都从不同层面上反映出中西方在音乐方面的融合。

温德青于 1985 年创作的《幻想曲》是其出国深造前的作品，应该说并不是体现中西融合的典型作品。而本文选择的三部作品均是其在瑞士和法国深造期间创作的作品。《悲歌》中有大量的京剧念白，节奏安排也受到中国传统文化洛书的影响，但曲式上沿用西方作曲技法中传统的结构；《功夫》单看作品名就知道和中国传统武术有着千丝万缕的联系，整个作品充满阴阳对比，但运用了不少西方打击乐器；《杨柳不怨箫》选自《赌命》这一西方体裁——歌剧，曲名颇具中国特色，其中主奏乐器是中国的箫，但也有西方打击乐器参与。

这三部打击乐作品体现出不同的美感。

《悲歌》体现的是精巧的节奏设计。《功夫》展现的是整体速率的绝妙安排以及无处不在的阴阳对比。《杨柳不怨箫》除了向我们展现了奇特的新音色，还突显出作者独到的音色技法。

这三部打击乐作品对打击乐器的选择各有特点。

《悲歌》中选择的打击乐器均是来自生活的各种用具。《功夫》中选择的打击乐器均为传统打击乐器，包含了中国和西方的。《杨柳不怨箫》中选择的打击乐器则将传统和非传统有机结合。

这三部打击乐作品的表演形式各有特点。

《悲歌》由三个表演者演奏三组打击乐器。《功夫》由一个表演者同时驾驭一堆打击乐器。《杨柳不怨箫》由十几个表演者（根据具体演出需要和乐器种类到位情况决定人数）按照作曲家要求的顺序和相对位置在舞台上表演。主奏乐器箫的表演者位于舞台中央，其余表演者环绕其演奏。

本论文希望通过对温德青三部打击乐作品的分析，归纳出其现代打击乐的创作特点，引起人们对探索现代打击乐创作原则的关注。同时，了解温德青对现代打击乐的创作手法和思路，试图探索现代打击乐作品的发展趋势以及现当代中国作曲家在此领域的创作走向，从而进一步引起人们对海外中国作曲家和中国现代音乐创作发展的关注。

导　论

第一节　温德青的创作思维以及三部打击乐作品概述

一、温德青的创作思维

提起现代音乐，人们总会不由自主地联想到荒诞的创作方式、奇形怪状的“乐器”、光怪陆离的音响效果。“难听”是大多数现代音乐作品给人最突出的听觉印象。这个“难听”不仅仅是指音乐听起来不够悦耳，更多的是体现在复杂的和声、游移的调性、无法哼唱的旋律以及让人理不出头绪的音乐结构上。

尽管现代音乐的受众群体较小，但并不影响现代作曲家们对自己的高标准严要求，他们力求每一部作品的高质量。温德青毫无疑问的就是这样一位作曲家。对于一部优秀作品的界定，温德青有着自己的认识：一部好的作品一定要有新意，富含情感的同时兼有美感，作曲技法要纯熟考究。依照他的认识，笔者把他眼中的好作品所具备的特点归纳为：

1. 精湛的作曲技术

2. 富含新意，追求创新

3. 表达情感

4. 赋予听者美感

之所以把作曲技术放在第一位，是因为作曲技术对于每一位作曲家来说都是至关重要的一个环节，也是实现其创作意图的根本手段。这里所提及的精湛的作曲技术包含两层含义。一是强调作曲家在创作时需要选择成熟的作曲技法。二是要求作曲家能够游刃有余的运用这些作曲技法。无论是传统的还是现当代新颖的作曲技法都无一例外的成为研究某部作品的切入点，它贯穿整个作品，体现了作曲家的创作逻辑。

除了作曲技法，新意是所有现代派作曲家共同的追求。富含新意实际上就是创新精神的体现。在这个事事追求创新的时代，作曲家们力求自己的作品在各个方面新于他人，无论是创作技法还是音乐风格、音乐形式、表演方式等都追求一个“新”字。由于创新有两层含义：一是更新、二是创造新的东西，因此作曲家探求到别人没有用过的手法肯定是一种创新，而变换花样的重新使用别人用过的手法或者完善别人用过的手法也算是一种创新。每一位作曲家都竭尽全力的追求作品各方面的创新性，以“新”取胜。

第三点所涉及的情感是指音乐的情感。首先关注音乐的情感与通常的情感之间的区别：

通常的情感是指那些伴随着我们日常生活的，诸如喜、怒、哀、乐、兴奋、恐惧等情感状态。它是个体对客观事物态度的一种反映，是人们单纯情感的自然流露。

音乐的情感是一种蕴含于音乐之中的而又由音乐表现出来的、艺术化的情感，是通常情感在音乐中的艺术表现。

音乐的情感和通常的情感相互联系，相互区别。通常的情感是音乐情感的基础，能够转化为音乐的情感。音乐的情感也能够激发通常的情感。

从作曲家的创作到音乐作品表现情感的过程，就是作曲家把通常的情感经过加工、整理、提炼、创造、转化为音乐情感的过程。这个过程是作曲家把人类自身生活的具体情感填充在音乐情感的非个人的形式之中的过程。

音乐所表达的情感是超越个人范围的，是作曲家所理解的感觉形式的符号性表现。音乐所表达的情感并不一定是作曲家亲身经历的，而是作曲家通过对社会的认识、感悟和想象而产生与获得的。因此要想在作品中充分的体现音乐的情感对作曲家而言是一个很高的要求。

第四点赋予听者美感是一个更高的要求。美感是由于客观事物的外部形态特征使人产生出的一种快乐感觉。美感，反映的是人的“自我”对客观事物的价值判断和价值需求。在上文我们提到音乐的情感所具有的易感性要求音乐作品必须让听者切实的感受到情感的存在，要在欣赏者的情感世界中找到一个与之相通的交汇点。其实感受音乐情感的过程也

是审美的过程，只有找到了情感上的交汇点，才能有对作品产生美感的可能性。现代音乐的旋律性和可听性较古典作品而言都不是很强，因此如何留住听者的心也是作曲家们一直思索的问题，前面考虑了那么多关于作曲技法、创新手段、表达情感的问题，最终无非是希望能让听者感受到作品带来的另一番风情与美感。

上述的四点虽说是温德青对自己提出的创作要求，但其实也可以看作是现代作曲家共同的追求。试想有哪一位作曲家不想自己的作品能够脱颖而出呢？倘若连上述四点都未考虑到，又如何在芸芸作品中脱颖而出呢？尽管在现代音乐的创作中，表达音乐的情感很容易被忽视，取而代之的则可能是错综复杂的作曲技法。但无论如何，温德青在进行打击乐创作时能兼顾二者，体现了他对现代音乐创作成熟的个人见解。

二、温德青的创作源泉

每位作曲家在创作一部作品之前都会做大量的准备工作，而做这些准备工作之前总会有一些事物给予了他们创作的灵感。通常所说的灵感是指在文学、艺术、科学、技术等活动中，由于艰苦学习、长期实践、不断累积经验和知识而突然出现的富有创造力的思路。灵感也是人们在艺术构思探索过程中由于某种机缘的启发，而突然出现的豁然开朗、精神亢奋，取得突破的一种心理现象。灵感是知识、经验、追求、思索与智慧综合实践在一起而升华了的产物。但是我们必须认识到：并不是所有的事物都能平白无故的给作曲家带来灵感，也并不是为作曲家带来灵感的事物都一定是特别的事物。在与温德青的几次面谈以及他授课的过程中，他不止一次的提及自己的创作灵感来自于：

1. 西方音乐
2. 中国书法
3. 中国哲学
4. 中国语言
5. 中国传统音乐

对于西方音乐，温德青是比较推崇的，可能由于他长期在海外，接触西方音乐的机会更多。他认为中国民族音乐的传统旋律几乎无和声与复调概念，单线条的旋律占很大的比重。这样的音乐听起来较单薄、简单。为了追求旋律的和声感和复调性，他的作品大多还是采用西方作曲技法对旋律的安排，以达到丰富的和声效果。

虽然偏爱西方音乐，但温德青并不崇洋。他也十分偏爱中国书法。这是他对中国传统文化的一种肯定。中国书法是一门古老而又富有生命力的艺术。历经三千多年的沧桑却总以不同的风貌反映出不同时代的精神，表现出永葆青春的强大生命力。在温德青长期练习书法的过程中，他悟出了很多书法与音乐创作的共通之处。比如书写时行笔的速度快慢不均，带给他对音乐节奏安排的启发；落笔处力度的时轻时重又使他想到作品中旋律的重音

安排。一横一竖、一撇一捺、一钩一提，每一笔每一划在纸上留下的痕迹都能启发温德青的创作。他的代表作品《痕迹》系列（《痕迹》之一到《痕迹》之五）均得益于中国书法而创作。

除了中国书法以外，中国哲学对温德青的创作也起到很大的启发作用。中国的哲学思想可谓博大精深，大约萌芽于殷、周之际，形成于春秋末期，战国时代已经出现了百家争鸣的繁荣局面。中国哲学历经约3000年的发展历史，具有如：道、气、理、神、虚、诚、明、体、用、太极、阴阳等独特的概念范畴。这些独特的概念范畴都凝结着中国思想家的智慧。受儒家、道家思想、阴阳学说以及佛教禅宗的启发，温德青创作出诸如《悟》《夏天的雪》等一批优秀的作品。

作为一位华裔作曲家，温德青对中国语言是非常熟悉的。中国的语言有四声之分。四声是汉语声调的四种分类以表示音节的高低变化，包括平声、上声、去声和入声。平声、上声、去声又称舒声，入声则为促声（现代普通话已经失去了入声）。说到语言就不能不提及中国的诗词。诗词是中国所特有的一种文学形式。中国语言在诗词中的运用十分考究，除了语言的声调有一定的安排要求以外，语言的节奏安排也十分有规律。温德青的代表作品《赌命》就是受到四声的启发，作品《夏天的雪》中主题旋律的节奏安排源于李清照的词《声声慢》。以上这些受中国传统文化影响和启发而创作的音乐作品让我们欣喜的看到了中国传统文化在音乐方面的传承！

温德青还有一部分作品的创作灵感来源于中国的传统音乐（部分当代的中国作曲家都曾乞灵感于中国的传统音乐，所以在这一点上温德青并不算将中国传统音乐渗入创作的第一人）。尽管温德青一再表示比较偏爱西方音乐，但是有时仍然无法抗拒某些优秀中国传统音乐作品的优美旋律。这些旋律独有的中国特色也为他以其独特的音乐风格活跃在世界范围内的音乐舞台上提供了条件。如果一个作曲家不能把他本民族的音乐发扬光大那实在是一种遗憾。所以温德青一直在思索如何让中国传统音乐在西方作曲技法的“指引”下发放异彩。

三、三部打击乐作品概述

下面简单了解一下本论文研究的三部打击乐作品：

《悲歌》是温德青于1994年为京剧韵白与三个打击乐手而作的作品，时长14分钟（1995年首演于日内瓦国际打击乐中心[CIP]）。作品的创作动机源自一位母亲寻找孩子的那种急切、焦虑、希望与失望不断交织的心境历程。温德青运用较另类的艺术手段和音乐语言将其中感情的悲凉、人世的沧桑刻画得入木三分、感人肺腑。这首作品曾在欧洲、美洲、亚洲的许多城市演奏过，听众的反响强烈，被音乐评论界誉为“技术精湛又情感丰富，精致细腻又张力十足，勇于创新又易于接受”。作品中的京剧韵白与锅碗瓢盆、汽油桶、塑

料袋等替代乐器很有机的结合起来并用于表现这么情感化的作品，足见作曲家深厚的生活技术功底和丰富的人生阅历。

演出时舞台上并没有一件常规的乐器，但京剧韵白那感人肺腑的高低吟唱还是让听众动情。全曲高潮迭起，扣人心弦，再加上作曲家以音腔、音质、音势[①]所构成的特殊音响，一次次把听众带入作品的意境中。

《悲歌》中所涉及的打击乐器包含 3 个打击乐器组：PI、PII 、PIII 和 2 个炒菜木勺以及 2 个大钢精锅盖。

PI 包含 5 个大小不一的饼干桶、3 个塑料桶和电暖气片；

PII 包含 5 个大小不一的空食品罐头盒和 5 个大小不一的金属盘子（最大的直径 30cm 左右，最小的直径 17cm 左右）；

PIII 包含 5 个大小不一的塑料油桶和 2 个大小不一的汽油桶（大的高 100cm 直径 60cm，小的高度不限，直径 45cm，以确保两个桶能发出不同的音高）；

炒菜木勺的要求是长度 30cm，大钢精锅盖大小要一样，可以模拟镲片。

《功夫》是温德青于 1998 年委约为日内瓦 CONTRECHEPS 乐团与国际打击乐中心创作的打击乐作品，时长 11 分钟（1999 年 4 月首演于日内瓦）。该作品是温德青为马林巴等 30 件打击乐器所作的由一位演奏者独立完成的作品。演出时舞台上摆满了琳琅满目的中西打击乐器，演奏者身着汉服在众乐器中穿梭。功夫是一种技能，也是一门艺术。它分为软功和硬功，也就是阴阳两种。功夫的精髓在于气。这里所指的气可以理解为气息，也可以理解为是一种强力、能量或者是专注力。练功时的叫喊是为了释放能量。该作品体现了中国传统特有的音响以及中国功夫内在的细腻与外在的强悍特质，作品中的口头诵念是在模拟打击乐器的声音。该作品的音色以及节奏安排可谓是变化多端，用尽心思。

《功夫》中运用的打击乐器包括：

1 个踩镲	1 面小锣	1 个大军鼓
4 个钹	1 个三角铁	1 个芒锣
3 个康加鼓	1 套木鱼（5 个）	2 套两锣
4 面吊镲	1 个竹风铃	1 套 5 锣
2 个邦戈鼓	1 台马林巴	1 个铁风铃
1 面大锣	1 台颤音琴	

还用到 3 副槌，分别为中硬、双性和硬锤以及一把弓

《杨柳不怨箫》

取自温德青创作于 2002 至 2003 年的室内歌剧《赌命》。该歌剧获得 Leenaareds 基金会作曲大奖，2003 年 9 月上海歌剧院与日内瓦现代乐团首演于日内瓦莫扎特国际音乐节和上海大剧院。《杨柳不怨箫》是为箫（或长笛，根据实际演出条件而定）、空酒瓶、水晶

① 音势：声音的有效强度也就是声音的大小，由声波振幅的大小决定，也叫音强。

高脚杯、风铃、颤音琴等14件打击乐器而作的一个歌剧场景音乐。初看到舞台上布满杂耍式的所谓“乐器”，人们惊奇之余不免疑惑：它们在演奏者的手里到底会发出什么样的音响？演奏者张口俯向酒瓶、伸手摩擦水晶杯时，从那些透明的“玻璃乐器”中竟发出了令人匪夷所思的美妙空灵，具有“抹、滑、清、悠”的音效令人耳际留香、美感油然，作曲家运用非常规乐器开发出的那些“乐音”不仅和谐动听并且作为和声背景衬托着长笛灵巧多变的音型十分地有意境。我们的听觉被调节到一个相当敏感和愉悦的境地，我们的神经承受着一种“音色美”的异常快感，我们的心灵无法回避地被带到那个秀丽的江南小镇、杨柳不怨箫的场景所在，对于绝大多数听众来说，能否“听得懂”这种音乐、能否理解内容背景、能否将音乐跟歌剧的故事情节对号入座已显得不重要了；对于专业听众而言，曲调是否具“江南风味”耳熟能详、主题的调性是否明朗、音乐如何展开、配器、节奏、和声语言怎样运用，风格、技法是传统的抑或现代的等也都无关紧要，重要的是所有在场的听众无不沉浸在作曲家设计和演奏家营造的奇妙音响世界里，尽管许多人是平生第一次听到看到这种乐队。因此，听这样的作品你必须要注意力十分集中，至少没有人能够在现场打瞌睡。

《杨柳不怨箫》中所运用的打击乐器有：18个大小不同的空酒瓶、玻璃铃、15个大小不同的水晶高脚杯、铁铃、两只竹筷子、摇风机、竹铃、具铃。

四、温德青的选择倾向

谈温德青对打击乐器的选择，离不开他对自己创作的四点要求和创作灵感的源泉所在。正是由于上文提及的四点创作要求和五个创作源泉，他对打击乐器的选择倾向于：

（1）选择具有新意的打击乐器。这个“新意”可以体现为能够实现新型演奏方式的传统打击乐器，也可以体现为温德青自行挖掘的新乐器。

（2）新的乐器组合方式。传统的打击乐器组合形式往往在现代打击乐创作中难免的成为一种俗套。摆脱这种俗套的最佳途径就是寻求新的打击乐器组合方式。温德青大胆尝试各种组合方式，尽量做到中西结合，避免风格一致。比如把箫和水晶高脚杯放在同一个作品中使用，同时演奏马林巴琴和木鱼等。

（3）具有独特音色的打击乐器。作曲家们的耳朵是非常敏感的，普通的敲敲打打之声根本不能满足他们的需要。可什么样的音色才是有特点的呢？有的作曲家认为越是刺耳的声音越是有特点，这似乎有一点激进。而温德青在这点上属于保守派。他偏向选择一些可以发出轻巧、有灵气、清澈干净之声的“乐器”。这些音色也比较容易被普通听众接受。比如水晶高脚杯、玻璃瓶。这些独特的音色不仅符合了温德青追求新意的要求，也满足了他对美感的渴望。总之温德青对打击乐器的选择宗旨是必须要了解和掌握音响学原理，避免为了使用新乐器新音色而使用，不顾音乐的逻辑性和层次性。

第一章 《悲歌》——数理节奏的安排

在这一章中，将详细介绍洛书的概念以及作曲家温德青如何利用洛书原理控制作品《悲歌》的节奏。

节奏因素的巨变是现代音乐区别于调性时期音乐的显著特征之一，在20世纪音乐作品中，节奏成功的从节拍与小节线的束缚中解放出来，第一次以个体、独立的特征，推动音乐线条的发展。节奏的解放，使其结构力作用得以施展，作曲家们推出全新的节奏构思或在根本上用节奏去主导音乐结构的全部，为音乐燃起了全新的魅力。20世纪作曲家通过对节奏的应用，使作品整体贯穿一种具有内在联系的数理因素，从而在音响上具备很强的感染力。这里首先对“数理”一词做点解释。

“数理”一词本是易学[①]名词。易学中有“世间万事万物皆有数”的说法。数,既描述了一切物体从发生到覆灭的发展过程，也描述了预测所用的方法，而理就是指道理——天地、人生的大道理。还有一种说法认为数理就是数字和命理的结合。[②]而“数理”引入音乐领域后，它的意义发生了一些变化。它被分为“数”和“理”两个部分，“数”指的是一种数学的概念，比如数字或者数列，“理”则指原理、规律或是方法。简言之音乐中的“数理”思维就是用数学的原理或是方法来解释各音乐要素的表现手段。

第一节 “洛书”的概念以及对节奏安排的影响

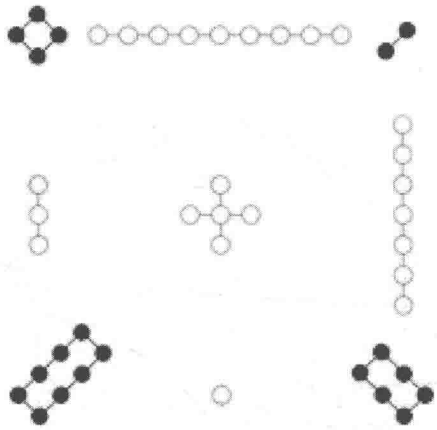
一、洛书的起源与简介

洛书古称龟书，传说是五六千年前有神龟出于洛水，其甲壳上有此图象（如下图），结构是戴九履一，左三右七,二四为肩，六八为足，以五居中。在我国古籍《周易》一书

① 易学，源于易经之学，简称易学，它起始于占卜但高于占卜，易经中记录了很多上古的古代历史事件，因此易经本于实践。《易经》是中国文化最古老的典籍，是中国人文文化的基础。易学在发展过程中，逐渐分成易理易学、象数易学、数理易学、纳音易学几大类。

② 这类数理的概念主要突出命理意义，比如，姓名五格81数理吉凶分类，包括首领运暗示数、吉祥运暗示数、次吉祥运暗示数、凶数运暗示数、孤独运暗示数、双妻运暗示数、财富运暗示数、温和运暗示数、女性孤寡运暗示数等。

中的第一页就是这张图。图中无任何文字说明，只有小圈和黑点。洛书所处的上古时代是“阴阳说”盛行的时代，人们把万事万物都分成“阴、阳”两类。洛书中的小圈表示阳数，即奇数；黑点表示阴数，即偶数。阴阳二数黑白分明，形象直观。

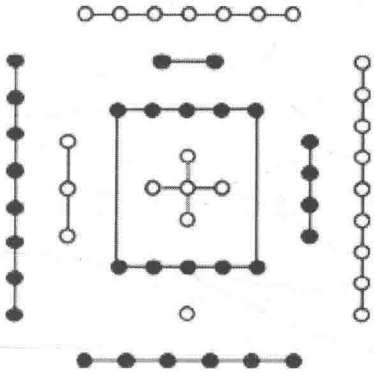


前人指出，洛书数字本以九宫而来，以四十五数演星斗之象。九宫配合八风，八卦，中央一宫，即洛书的中宫，乃周围八宫的核心。古人观测天象，认为北极星（太乙）之位恒居北方，可以作为中心以定位的标准。九宫是据北斗斗柄所指，从天体中找出九个方位上最明亮的星为标志，便于配合斗柄以辨方定位，发现九星的方位及数目，即洛书的方位和数目。

洛书九宫数，以一、三、七、九为奇数，亦称阳数，二、四、六、八为偶数，亦称阴数。阳数为主，位居四正，代表天气；阴数为辅，位居四隅，代表地气；五居中，属土气，为五行生数之祖，位居中宫，寄旺四隅。

二、河图与洛书合一

传说三皇之一的伏羲氏对日月星辰、季节气候、草木兴衰等有一番深入的观察。不过，这些观察并未为他理出所以然来。一天，黄河中忽然跑出了“龙马”。他发现龙马身上的图案，与自己一直观察万物自然的“意象”心得暗合，于是通过龙马身上的图案与自己的观察画出了“八卦”，而龙马身上的图案就叫做“河图”。在《山海经》中说“伏羲得河图，夏人因之，曰《连山》”。伏羲八卦源于阴阳概念一分为二，文王八卦源于天文历法，但它的“根”是河图：



河图以十数合五方、五行、阴阳、天地之象。图式以白圈为阳、为天、为奇数；黑点为阴、为地、为偶数。并以天地合五方，以阴阳合五行，所以图式结构分布为：

一与六共宗 居北方，因天一生水，地六成之；

二与七为朋 居南方，因地二生炎，天七成之；

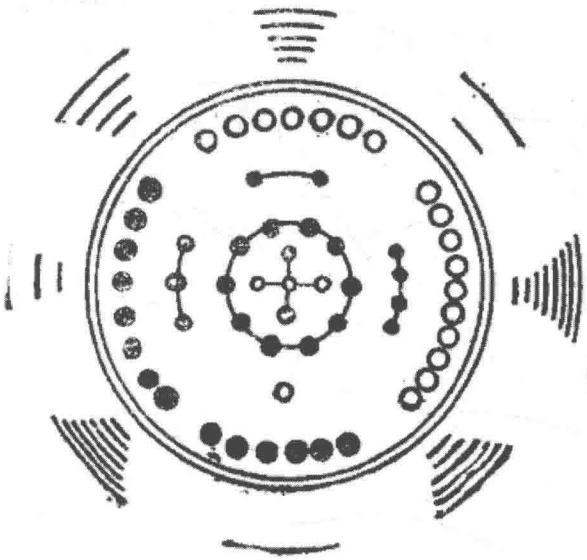
三与八为友 居东方，因天三生木，地八成之；

四与九同道 居西方，因地四生金，天九成之；

五与十相守 居中央，因天五生土，地十成之。

我们常常会听到“河图洛书”这样的说法。所以有很多人都认为“河图”与“洛书”是同一个概念，故把它们放在一起说。其实不然！只是因为洛书与河图其行数有同，出现的年代也相近，才经常并称为“河图洛书”。他们的来历至今尚无定论，有称其为上古先民创造的，也有称是伏羲氏根据河图创造了八卦，大禹治水得到洛书。

图书合一



河图和洛书，乃由天象观察中产生的，在三代时期就成为帝王的宝贵之物。河图和洛书构造简明，它是中国古代的文化基石之一。清代经学家廖平，曾将《诗经》《易经》《内经》三者反复印证，证实了内经的理论本于易经，而易经之数理又取决于河洛。

上文介绍了关于洛书与河图考源的资料，除了说明其在中国古代文献中的地位，也说明温德青在创作时选择的是一个历史悠久的、具有独特文化内涵的中国古老数列。

三、洛书对作品《悲歌》节奏安排的影响

（一）《悲歌》曲式结构分析

这部作品的曲式结构要根据内容来确定，具有带再现的三部曲式结构形态特点。整个作品分为吟诵部分和打击乐部分。吟诵部分带有歌词，节奏相对自由，完全根据语言和情绪的需要来定；打击乐部分的节奏非常严格，完全按照洛书数列的要求进行安排。两部分不同材料的对置和交错形成了音乐不断向前发展的动力。这里把打击乐部分作为“a”，吟诵部分作为“b”，结构大致可划分为：

结构功能	材料	小节	描述
引子	b	1	吟诵
呈示	a	2-25（20-25 为过渡）	打击
呈示	b	26	吟诵
连接	a	27-29	打击
呈示	a	30-120	打击
展开	a+b	121-174	打击加吟诵
展开	b	175	吟诵
展开	a	175	打击
展开	b+a	175	吟诵加打击
连接	a	176-190	打击
再现	a	191-208	打击
再现	b+a	209	吟诵加打击
尾声	b+a	210-247	吟诵加打击

上表粗略的划分出了作品的结构，作品内部的细节还没有被体现出来，但带再现的三部性结构还是清楚的。下面来细化每一个部分的具体内容：

第 1 小节引子是一个吟诵部分，歌词为：孩子啊，你们，你们全都藏到那里去了？这里与以往带歌词的作品不同，作者除了在谱面上显示歌词以外，还在歌词的每一个文字上方都仔细标注了汉语拼音以及声调。这段歌词中的“啊”“哪里去了”均拖长音，表达一位苦苦寻找走失孩子的母亲那哀伤、痛苦、无助的叹息。而重复了两次的“你们”表现出母亲的焦虑与彷徨。

第 2-25 小节是呈示部的一部分，是纯打击乐部分。整个作品作者安排了三个打击乐器组 PI、PII 、PIII。而每一个小节三个打击乐器组演奏的连音数量总和均为 15。例如，第 2 小节 PI 是八连音、PII 是六连音、PIII 为单音，8+6+1=15。这说明温德青利用洛书九宫图中的数字横向、纵向各数字相加和都是 15 的规律。

洛书九宫图：

4	9	2
3	5	7
8	1	6

小节号	PI 连音数	PII 连音数	PIII 连音数
2	8	6	1
3	8	6	1
4	3	7	5
5	3	7	5
6	4	2	9
7	4	2	9
8	1	8	6
9	1	8	6
10	5	3	7
11	5	3	7
12	9	4	2
13	9	4	2
14	6	1	8
15	6	1	8
16	7	5	3
17	7	5	3
18	2	9	4
19	2	9	4
20、21	0	0	1
22、23	0	3	0
24、25	3	0	0

从上表我们可以看出这样几点：

1. 每一个小节三个打击乐器组演奏的连音数总和均为 15。

2. 除 20-25 小节以外，其他每种连音数量安排均为两次。（例如，两次 8、6、1；两次 3、7、5；两次 4、2、9 等）

3. 除了横向三个打击乐器组连音数总和为 15 以外，纵向同一个打击乐器组连音数每三次相加和也为 15（重复的不算）。以 PI 为例：第 2 小节为八连音、第 4 小节为三连音、

第 6 小节为四连音，故 8+3+4=15。

4. 从第 2 到第 19 小节，每一个打击乐器组都用完了一轮 9 个数字。2-19 共 18 个小节，18 除以 9 等于 2，这就是作曲家为什么要重复每种连音数安排的原因。（也就是形成上文第 2 点的原因）

5. 20-25 小节只出现了单音和三连音，既能够与上面激烈的多连音缠绕相呼应，又能够使得作品平稳而流畅的进行到下一段表达情感的吟诵部分。因此这一段是一个过渡部分。

第 26 小节是呈示部的一个吟诵部分。歌词为：出来吧！妈妈的两腿走累了，妈妈的眼睛找花了，妈妈的喉咙喊哑了。孩子，为什么你你你……们还不出来？这其中“走累了”“找花了”“喊哑了”拖音越来越长，表现出找不到孩子的母亲越来越绝望，越来越无力。

第 27-29 小节是一个纯打击乐的连接部分。与前一个纯打击乐部分相比，这次的节奏安排有了变化：

小节号	PI 连音数			PII 连音数			PIII 连音数		
27	5	3	7	1	8	6	9	4	2
28	1	8	6	9	4	2	5	3	7
29	2	4	9	5	3	7	6	1	8

我们发现每一个小节三个打击乐器组完成了整个数列 9 个数字的运用，而每一组连音的音符数量之和为 15；同一个打击乐器组在三个小节中完成了整个数列 9 个数字的运用。

第 30-120 小节是纯打击乐部分，对节奏的安排又有了新的变化。

第 30-59 小节 PI 和 PII 休止，PIII 持续演奏四连音，分为 4 个四连音一组、9 个一组、2 个一组、7 个一组、5 个一组和 3 个一组。60-91 小节 PI 和 PIII 休止，PII 持续演奏四连音，分为 8 个四连音一组、1 个一组、6 个一组、3 个一组、5 个一组和 7 个一组。92-119 小节 PII 和 PIII 休止，PI 持续演奏四连音，分为 2 个四连音一组、9 个一组、4 个一组、7 个一组、5 个一组和 3 个一组。

第 30-119 小节连音数的安排归纳为：

PI　　294　　753

PII　　816　　357

PIII　　492　　753

第 120 小节为一个短小的连接部分，PI 由弱到强的演奏四连音和九连音，将作品带入下一段。

第 121-174 小节是一个既有打击又有吟诵的展开部分，并且吟诵与打击同时进行。吟诵部分的歌词为：妈妈翻遍了每块砖石，摸遍了每根柱子。这一段的打击乐部分加入了拍手这一新的打击元素。在节奏的安排上各打击乐器组以及拍手声部使用二连音和四连音

相互交替。第 121-135 小节拍手声部的节奏是 15 组二连音，与其相对的就是 PIII 的 7 组四连音加上 PI 的 8 组四连音；第 136-138 小节 PI 的 3 组二连音与 PII 的 3 组四连音相对应；第 139-143 小节 PII 的 5 组二连音与 PIII 的 5 组四连音相对应；第 144-150 小节 PIII 的 7 组二连音与 PI 的 7 组四连音相对应；第 151-152 小节 PIII 的 2 组四连音与 PI 的 2 组二连音相对应；第 153-165 小节 PIII 的 13 组二连音相对的就是 PII 的 9 组四连音加上 PI 的 4 组四连音；第 166-168 小节 PIII 的 3 组四连音与 PII 的 3 组二连音相对应；1 第 69-174 小节 PII 的 6 组四连音与 PI 的 6 组二连音相对应。

第 175 小节由于其特殊的功能性被分成三个部分。第 175 小节的第一部分是吟诵部分，歌词是："查遍了每一扇门户，依然找不到你们顽皮的鬼影子"。第二部分是纯打击乐部分，三个打击乐器组依次演奏三连音、七连音和九连音。第三部分是吟诵加打击的部分。吟诵部分的歌词是：有人说，有人说，有人说你们从天空中飞走了，为什么妈妈登高远眺，望断灰蒙蒙的云和雨，依然找不到你们一丁点爱捣蛋的蛛丝马迹？在吟诵的同时，打击乐器组连续演奏三连音和单音，力度跨越 *pppp* 到 *ff* 如此大的范围，体现找不到孩子的母亲心情的起伏。

第 176-190 小节为具有连接功能的打击乐部分。这一部分的节奏安排相对自由，但大量出现六连音和单音，为 191 小节六连音的出现做好准备。

第 191-208 小节为具有再现特点的打击乐部分。各打击乐器组的节奏安排如下：

小节号	PI 连音数	PII 连音数	PIII 连音数
191	6	1	8
192	6	1	8
193	7	5	3
194	7	5	3
195	2	9	4
196	2	9	4
197	8	6	1
198	8	6	1
199	3	7	5
200	3	7	5
201	4	2	9
202	4	2	9
203	1	8	6
204	1	8	6
205	5	3	7
206	5	3	7
207	9	4	2
208	9	4	2

将这个表格与第 2-25 小节的分析表格对比发现有许多相同的地方：

首先是选择数字的顺序一致。都是选择 8、6、1 为第一组、7、5、3 为第二组、2、9、4 为第三组。其次同样是每组连音数量安排重复一次。第三同样也是除了横向三个打击乐器组连音数总和为 15 以外，纵向同一个打击乐器组连音数量每三次相加和也为 15（重复的不算）。因此才得出这一部分具有再现性质的结论。

这部分与第 2-25 小节的不同在于：

1. 数字与对应安排的打击乐器组不同，因而产生不同的音响效果。

2. 力度有变化，再现部分的力度较强，第 2-25 小节这部分力度较弱。

第 209 小节是吟诵加打击的部分。吟诵歌词是："孩子，快快出来吧，莫与妈妈耍藏猫猫。妈妈走累了，找昏了，喊哑了。走累了，找昏了，喊哑了"。重复的两次"走累了，找昏了，喊哑了"突出母亲为了找寻孩子付出了很多心血，可惜如此付出还是没能找到孩子，很是悲惨。这部分的打击乐非常轻，音也很少。主要是为了突出母亲声音的凄惨与内心的悲凉。

第 210-247 小节是尾声部分，也是吟诵加打击的形式。首先开始的是打击乐部分 210-226 小节：从单音到三连音，再从三连音到四连音。之后吟诵部分第 227-236 小节开始，歌词是："出来吧，孩子。你们全都藏到哪里去了？"同时打击乐器组先后是单音、六连音，单音，五连音。最后又回到打击乐部分第 237-247 小节：节奏上已经没有多连音，多以单音，休止和长音为主。力度越来越轻，越来越寂静，表示声音的远去，预示着母亲继续为了寻找孩子，又去别处奔波哭喊。

（二）打击乐器组的数量安排

《悲歌》中的打击乐器主要是以编组的形式呈现的（偶尔加入拍手），分为打击乐组 PI、PII 、PIII：

PI 包含 5 个大小不一的饼干桶、3 个塑料桶和电暖气片。

PII 包含 5 个大小不一的空食品罐头盒和 5 个大小不一的金属盘子。（最大的直径 30cm 左右，最小的直径 17cm 左右）

PIII 包含 5 个大小不一的塑料油桶和 2 个大小不一的汽油桶。（大的高 100cm 直径 60cm，小的高度不限，直径 45cm，以确保两个桶发出不同的音高）

作曲家为何把打击乐器独独分为三组而不是偶数的两组、四组或者更大的奇数五组、七组，这无疑与洛书有关：

我们首先来看一下洛书九宫图中的数字

4	9	2
3	5	7
8	1	6

由上图发现数字之和等于十五，也就是横向、竖向、斜向相加都等于十五：

4+9+2=15

3+5+7=15

8+1+6=15

4+3+8=15

9+5+1=15

2+7+6=15

4+5+6=15

2+5+8=15

这就是三宫格（和 15）。

此外还有五宫格（和 65）：

17	24	1	8	15
23	5	7	14	16
4	6	13	20	22
10	12	19	21	3
11	18	25	2	9

七宫格（和 175）：

30	39	48	1	10	19	28
38	47	7	9	18	27	29
46	6	8	17	26	35	37
5	14	16	25	34	36	45
13	15	24	33	42	44	4
21	23	32	41	43	3	12
22	31	40	49	2	11	20

九宫格（和 369）：

47	58	69	80	1	12	23	34	45
57	68	79	9	11	22	33	44	46
67	78	8	10	21	32	43	54	56
77	7	18	20	31	42	53	55	66
6	17	19	30	41	52	63	65	76
16	27	29	40	51	62	64	75	5
26	28	39	50	61	72	74	4	15
36	38	49	60	71	73	3	14	25
37	48	59	70	81	2	13	24	35

以上这些都是洛书在数学领域的应用及公式。而在这部作品中，为了和洛书中的数字相对应，作曲家必须使用同样数量的音符组成多连音。如在三宫格中，最大的数字是9，因此，

可以用九连音来对应。而从五宫格开始，数字越来越大，已经超出了多连音的范围，音符的数量太多，就会显得凌乱而冗长，演奏者也不易把握表演时的节奏。因此，作曲家从音乐创作的实际角度出发，选择安排了三个打击乐器组（与洛书的三宫格对应），而不是两组、四组甚至更多。

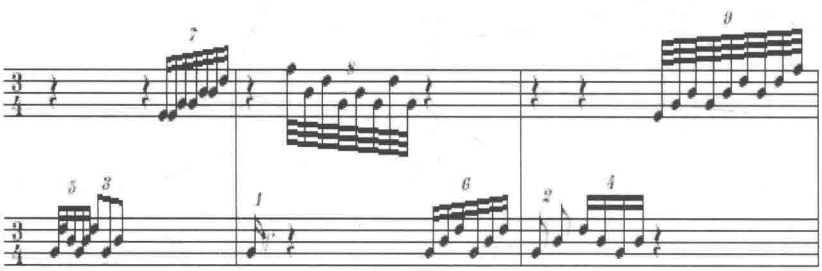
第二节　在“洛书”影响下节奏的几种组织形式

在第一节中已经详细的将《悲歌》中每部分的节奏安排与洛书原型中的数字进行了一一对应。在“洛书”原理（数列应用）的影响下，可以归纳出以下几种节奏的组织形式：

（一）完全原型

这是作品中洛书数列最完整呈示的部分，在作品的第 27-29 小节：

PI 的节奏安排是第 27 小节“537”，第 28 小节“186”，第 29 小节“249”：

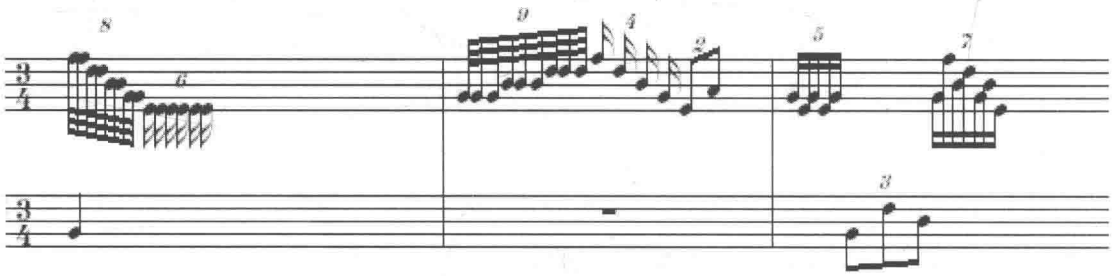


谱例说明

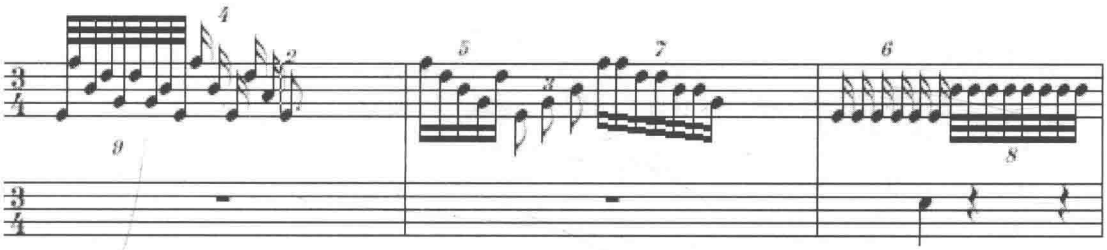
在《悲歌》中，作曲家设计了 PI、PII、PIII 三个打击乐器组。所有乐器均为生活工具，无音高。故谱面中没有高低音谱号。谱面表现出的音高只是各个“乐器”的相对音高关系。

分为两行谱是为了更加清晰的看出节奏的设计。

PII 的节奏安排是第 27 小节“186”，第 28 小节“942”，第 29 小节“537”：



*mp*III 的节奏安排是第 27 小节“942”，第 28 小节“537”，第 29 小节“618”：



简化归纳为以下的表格

	第 27 小节	第 28 小节	第 29 小节
PI	5 3 7	1 8 6	2 4 9
PII	1 8 6	9 4 2	5 3 7
PIII	9 4 2	5 3 7	6 1 8

结合洛书原型

4	9	2
3	5	7
8	1	6

可以看出完全是按照洛书原型的三组数字（“4、9、2”“3、5、7”“8、1、6”）安排的。

（二）轮转型

轮转又作流转，音译僧娑洛。谓众生于六道中犹如车轮旋转，循环不已，流转无穷。轮转技术是温德青个人比较欣赏的技法，他在作曲中运用的轮转技术灵感来源于中国文学中的回文诗。所谓回文就是把相同的词汇或句子在下文中调换位置或颠倒过来，产生首尾回环的情趣，也叫回环。例如一句“可以清心也”，绕着圈读有五种读法：

A. 可以清心也

B. 以清心也可

C. 清心也可以

D. 心也可以清

E. 也可以清心

他认为该技法带有变奏的特点，就像做游戏一样十分有趣，可以使作品中某些旋律线条波动起伏，但却万变不离其中。如果运用得当，可以表现集中几种事物或现象之间相互依存的关系。例如 2-19 小节：

	2-7 小节	8-13 小节	14-19 小节
PI	8 3 4	1 5 9	6 7 2
PII	6 7 2	8 3 4	1 5 9

PIII　　159　　672　　834

这里体现了两种方式的轮转：

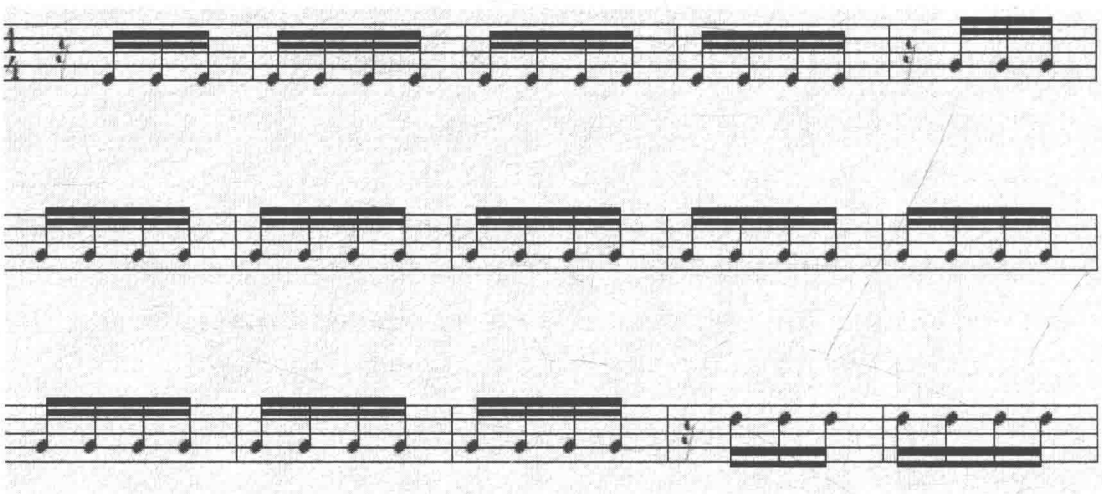
一是把洛书原型旋转 90°，使其数列相比原数列成纵向排列，

4	9	2		8	3	4
3	5	7		1	5	9
8	1	6		6	7	2

二是数列内部三组数字进行轮转，例如，第一次是 PI 演奏“834”，第二次转到 PII，第三次转到 PIII。（“159”和“672’的安排也是依次在三个打击乐组中轮换的）

（三）线条型

这个组织形式是洛书原型第一次在横向上以单声部方式出现，并且这次数列控制的并不是音符的数量，而是小节数量。从第 30 小节以后的谱例如下：



先是连续 4 小节，然后连续 9 小节，最后连续 2 小节。实现横向的“492”。按照这样的方式可以把 30 小节 -119 小节归纳为以下的图形：

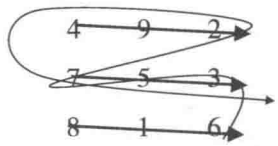
PI　　294　　753

PII　　816　　357

PIII　　492　　753

结合洛书原型，线条的走向如下图：

492-753-816 用 → 表示，816-357-294-753 用 表示。



（四）重叠型

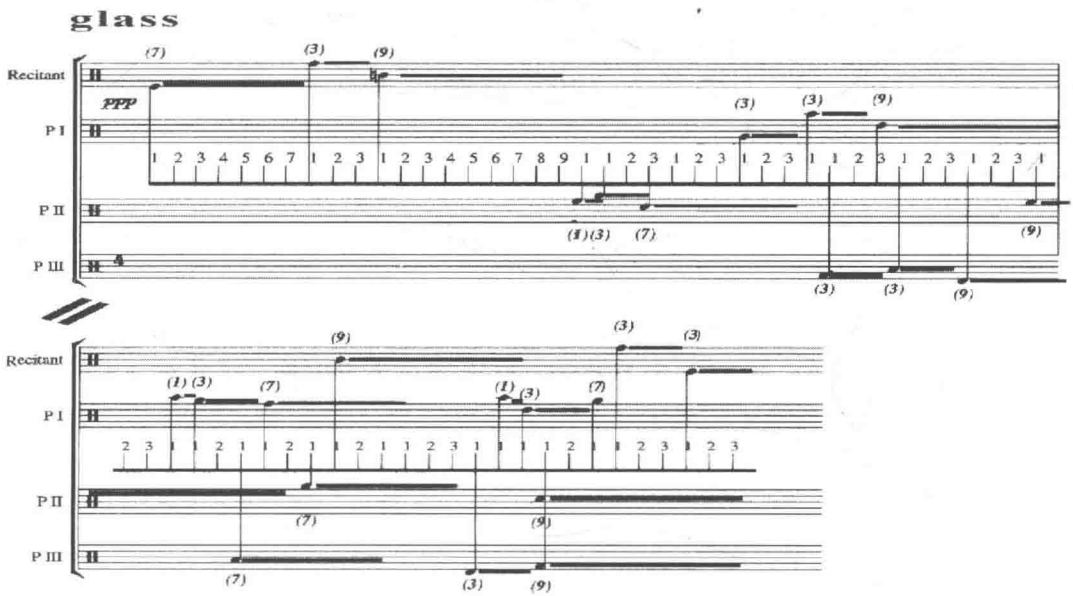
这个类型是承接上一个类型的线条思维的，只是相比而言复杂一些，部分数字有重叠。例如第 121-194 小节：

PI	8	3 7	2 4	6
PII		3 5	9	3 6
PIII	6 1 8	5 7	2 9 4	3 6

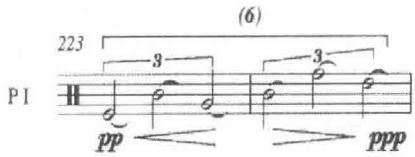
这样安排表现出三个打击乐器组的层次，此起彼伏，有动有静。从横向来看是运动的，每小节都运用了不一样的数字，但是纵向同一小节内的三个打击乐器组运用的实际上是同一组数字，这又是一种相对的静止。而在同一个小节内如果三个打击乐器组都同时演奏同样的节奏会显得宛如和声中出现平行八度一般缺少新鲜感，听起来三个声部像一个声部那样。所以作者巧妙的安排三个打击乐器组间或休息，交替演奏。

（五）去阴留阳型

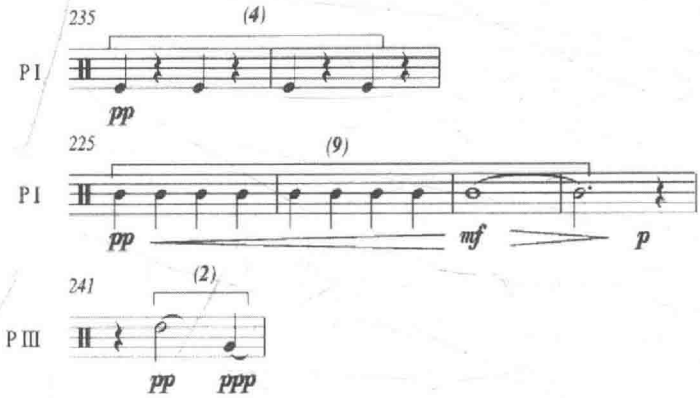
所谓的去阴留阳是指作曲家只使用洛书原型九个数字中的阳数，即 1、3、7、9，避用阴数 2、4、6、8。这一类型出现在作品第 175 小节的第三部分（吟诵加打击）：



| | | |

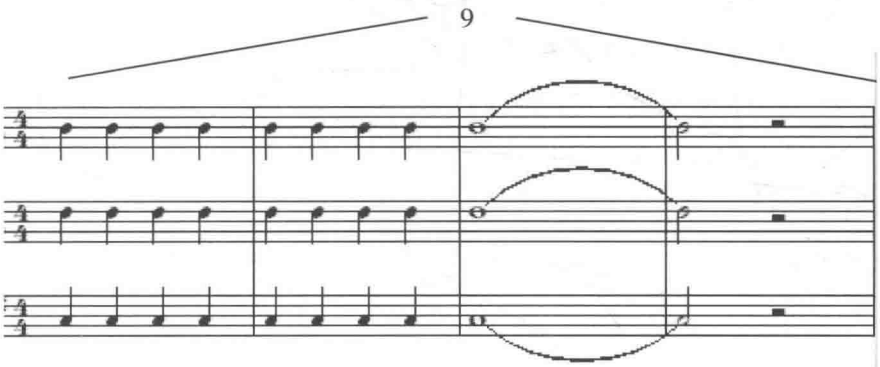


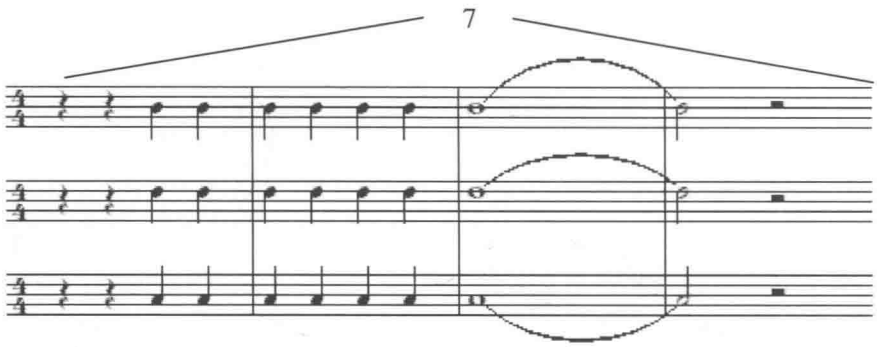
对“492”的交错安排：



（七）统一型

在作品的尾声部分（第 225 小节 - 第 234 小节）出现了这样的类型，特点是三个打击乐器组演奏统一的节奏，宛如一个声部。正是因为处于作品的尾声，歌词的内容表现出找寻孩子的母亲越跑越远，哭喊的声音越来越轻，所以这里的打击乐部分节奏安排不适宜太过复杂和激烈：





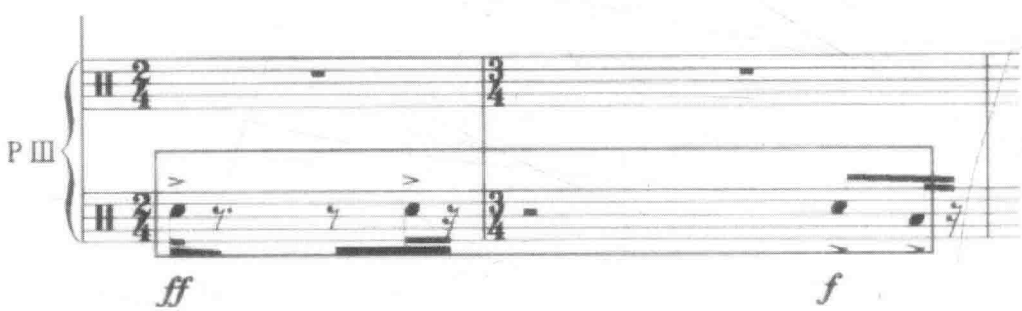
在这七种组织方式下的整个作品，节奏安排丰富精彩，复杂而有序、多样而又具有特点。更可贵的是，作曲家居然能以洛书原型中 9 个普通数字组成的数列为基本，变换出这么多种方式来安排节奏，真正做到了文化与技法的有效结合。

第三节　节奏安排的积极作用

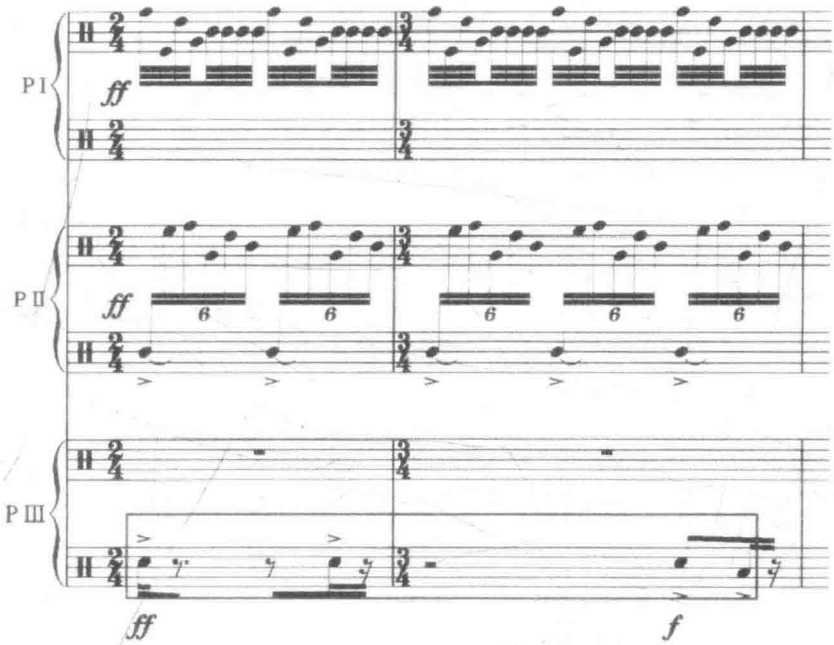
一、对于数字 1、2、4 的节奏安排

在上文中我们已经提到作曲家为了与洛书原型中数字 1 至 9 对应，必须使用同样数量的音符组成多连音。因此数字 1、2、4 无疑成为了处理的难点：“1”意味着单音，“2 和 4”意味着常规的将一拍平均分为两个或四个时值相同的音。而在这部以节奏变化和律动性为主要因素的作品中，单音和等时值的音会显得节奏缺乏动力和生气，进而显得作品流动不畅，甚至给人感觉停滞不前。所以作曲家对此进行了灵活的处理。

对于单音，首先是出现的时间点上做变化，其次是在时值上做出变化：

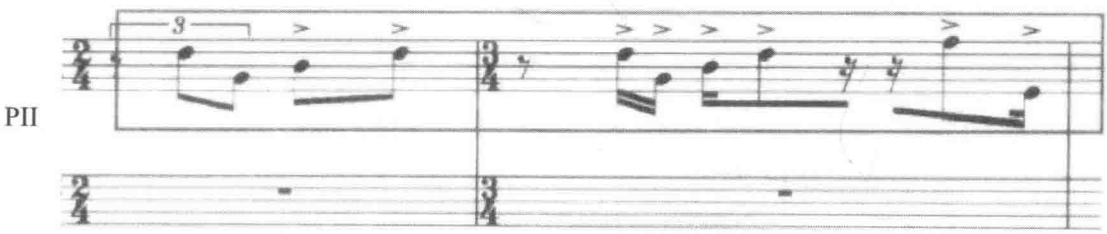


看一下此时三个打击乐组各自的节奏：

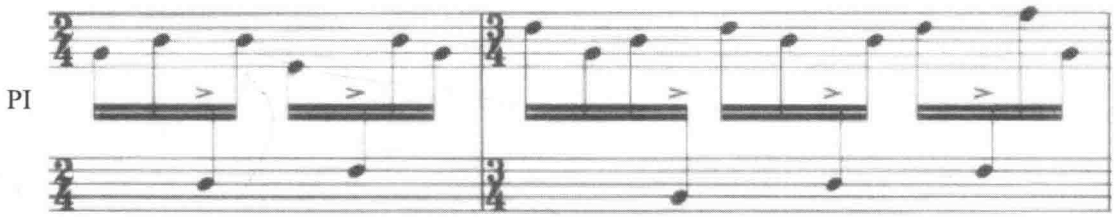


当 PI 和 PII 都以密集的节奏型进行时，PIII 多以休止为主，零星出现单音来帮衬其他两个打击乐声部。这样显得有张有弛、主次分明、动静相应。在重音的安排上，PII 与 PIII 的重音有时是同时的，有时是交错的。这样显得平淡中藏有出其不意的波澜。

对于数字“2”的处理，作曲家只需要满足两个音一组就可以了。下图第一小节第一拍作曲家是利用三连音中第一个音休止的方式来满足两个音一组这个条件，第二拍用带重音的两个八分音符来填补。这样与第一拍的两个音在时值上和力度上产生了不同。第二小节改变了拍号，由前面的每小节两拍扩充为三拍。首先出现两个十六分音符，然后是一组前十六后八，最后是一组前八后十六。这样安排不仅使本小节的三组音节奏不同，更使得整个小节的节奏与前一个小节也有了明显的变化：

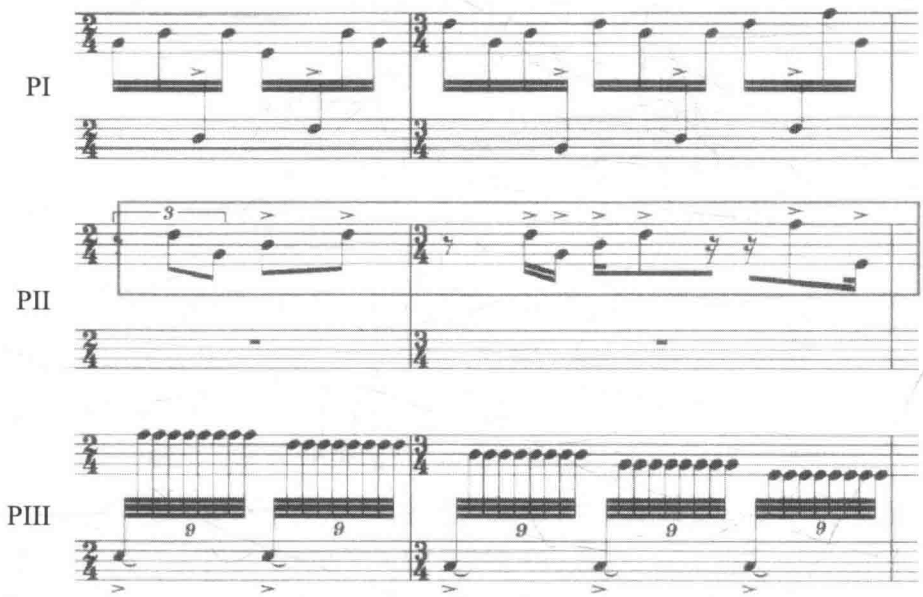


对于数字“4”的处理主要是通过重音来实现的：



既然每组的四个音在时值上已经一致，那么就必须改变它们的力度以体现不同。作曲家改变原有的强弱规律，让本应该位于每组第一个音上的重音轮流在其他三个音（每组的第 2、3、4 音）上出现，这样成功的打破了原来规整的律动，

看一下此时三个打击乐组各自的节奏：



PI 和 PII 的节奏安排并不紧凑，主要是 PIII 的 9 连音非常密集。PIII 不间断的演奏大量紧凑相连的短时值音以填满整个拍子，在听觉上填补 PI 和 PII 的空白。在重音的安排上，三个打击乐声部时而同时出现重音时而交错出现，已无原有的节奏强弱规律可循，使节奏的稳定性减弱，紧张度增加。

二、节奏的表现作用

音乐是表达人类固有情感的有效形式。对音乐的认知一方面来自人类的感性，以感觉器官感受外界的刺激而引发人的情感，使人可以“手之舞之，足之蹈之”。人们喜欢音乐，基本需求就是满足情感的刺激、表达和宣泄。这类感性欣赏来自于人的感官知觉，它是靠

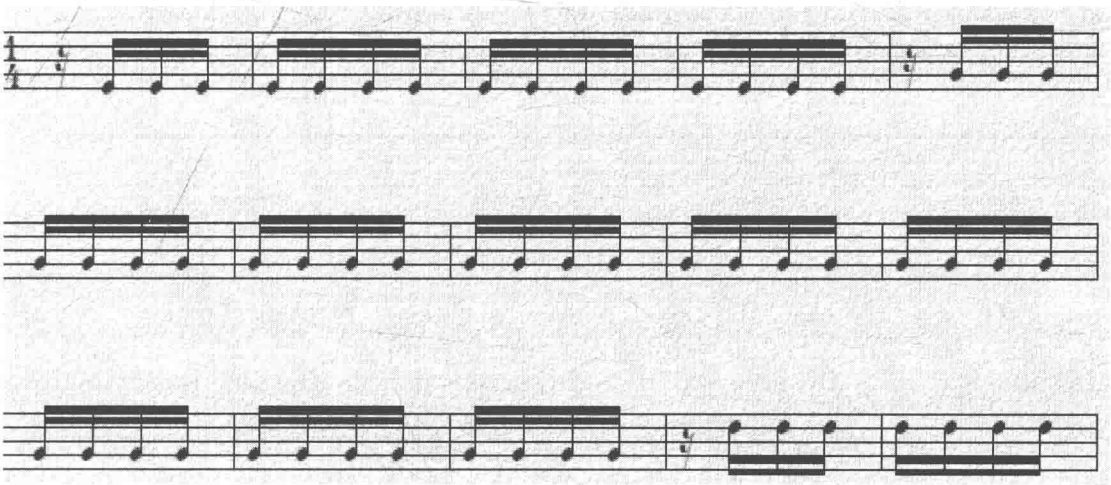
人的直觉进行的音乐感知，感知的形式要素中最重要的就是节奏。节奏本是音乐的骨架，用它来联结和组织各音，表达意义复杂的情感因素。它与音乐的各要素紧紧粘连。

这个作品所要表达的情感是显而易见的：一个母亲，丢了心爱的孩子，所以她心急如焚，四处寻找，只是可惜直到最后也没能找到她的孩子。在这样一部悲情的打击乐作品中，显然节奏成了主角，因为除了歌词和力度记号以外，节奏是唯一可以表达情感的音乐要素。在这部作品中，节奏具备以下的作用。

（一）节奏的动力性作用

节奏的动力作用表现在节奏的疏密程度和时值关系上。一般情况下，均匀的、长时值的节奏和节奏型或过多地出现长时值结合的节奏和节奏型使音乐常表现为平稳、流畅。而非均匀的、短时值的节奏或节奏型，易造成音乐的动荡和激动。

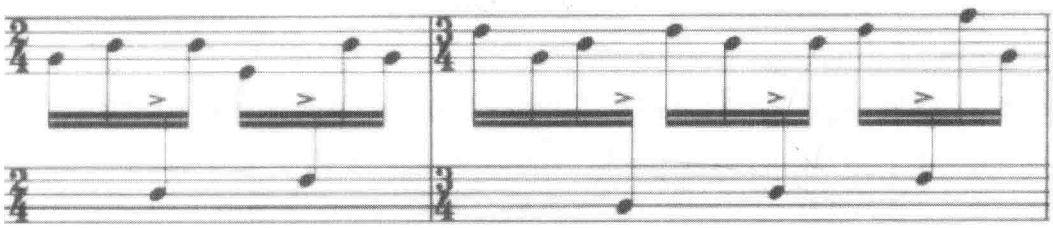
作品 30 小节以后的一段是平稳流畅的节奏安排：



这段出现在歌词“为什么你们还不出来”之后，这样的节奏安排体现出母亲的惴惴不安，就像模仿母亲的心跳，每一次休止符出现就象征一次呼吸，而呼吸的长短不一刚好体现了母亲的气喘吁吁与心绪不宁。同时还象征着母亲追寻的脚步，走走停停、断断续续。

节奏的轻重关系（强弱规律）以及这种关系的改变亦会造成音乐情绪很大的变化。上文已经提到作品对数字“4”的处理就是改变原有的轻重关系：

PI

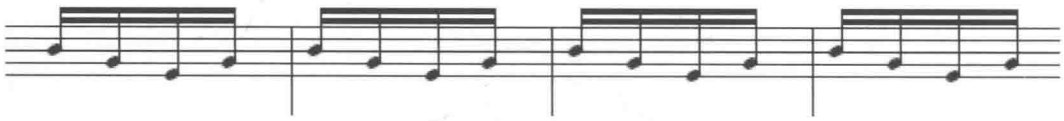


若无重音记号，均匀的节奏让音乐稳步进行但缺乏生气，加上重音记号后可使音乐在

平稳中略带起伏。

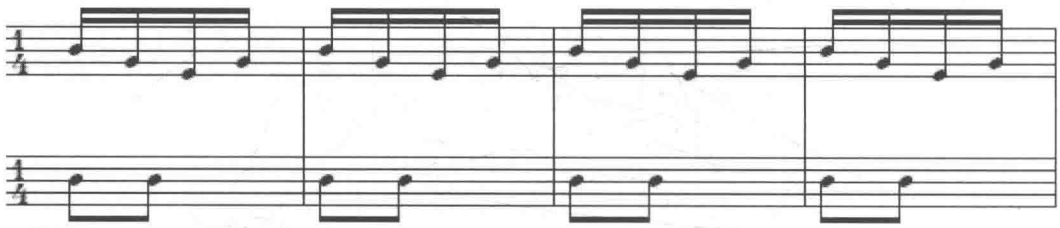
（二）节奏的造型性作用

节奏具有造型的作用，通过节奏（型）的设计和律动能逼真地刻画和塑造艺术形象。作品 30 小节开始三个打击乐声部大量交替出现下列节奏：



这样的节奏让听者自然联想到母亲的脚步声，那么的急促、匆忙。

作品 120 小节开始出现这样的节奏：



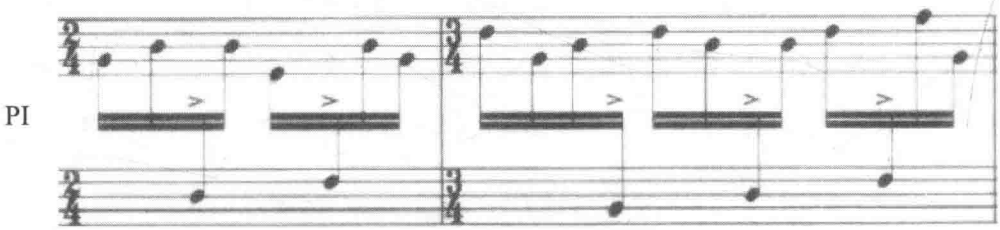
上方的节奏还是可以理解是母亲的急促脚步，下方的节奏可以看成是母亲在喊："孩子，孩子，孩子……"，这样很巧妙的塑造了边跑边喊的形象。

（三）节奏的风格性作用

节奏的某些形态能够反映出音乐的风格特征，如民族风格、地域风格、流派风格等。在这部作品中，节奏因受到了洛书数列的控制（上文中已经罗列出 7 种不同的组织类型）而成为作品独一无二的创新之处，更体现出其中蕴藏的中国文化。

作品最开始三个打击乐器组同时奏出节奏型 ，之后紧接着一段京剧念白。这个开头的节奏型不论在节奏还是功能上都类似京剧冷锤[①]。

再比如



① "冷锤"是"支式"或"交边"作预令的合奏一击，是锣鼓点子由简到繁的基础。它强烈、短促，常常配合坚定的语气或简短的亮相。

这个节奏型类似京剧锣鼓经中“长锤”[a]的节奏型；

下面的这个节奏

又类似京剧锣鼓经中“冲头”[b]的节奏型。这样看来这部作品的节奏设计反映出明显的中国民族风格。

出色的作曲家必定十分重视节奏的运用，而且往往是在作曲过程中，首先考虑到节奏与节奏型的安排。节奏的运用水平决定了音乐的生命力和成功率。我们不妨回顾一下《悲歌》中各种节奏型，就能体会出节奏花样的编织是传达音乐意味的有效手段。

第二章 《功夫》——阴阳速率的贯穿

这一章将对温德青的另一部打击乐作品《功夫》做全面的剖析。在这部作品的手稿扉页有这样一段话：“功夫是一种技能，也是一种艺术……功夫的精髓在于气。气可以指气息，也可以指强力、能量或者是专注力。该曲体现了中国传统特有音响以及中国功夫内在的细腻与外在的强悍特质。全曲阴阳对比无处不在，音色节奏变化多端。”我将从作曲家对该作品的描述出发进一步挖掘作品的独特之处。

第一节 《功夫》中的阴阳对比

一、中国功夫与《功夫》

中国人对“功夫”一词再熟悉不过了。但到底什么是中国功夫呢？中国功夫，首先是武功的别称，后引申为达到了一定境界的某一项技能。中国功夫不仅仅是种搏击术，更不是单纯的拳脚运动。它是民族智慧的结晶，是民族传统文化的体现，是世界上独一无二的“武文化”。中国功夫的思想核心是儒家的中和养气之说，同时融合道家的守静致柔，释

① 京剧锣鼓经中最主要的节奏型之一，KC|KC|……（读作“仓七 仓七……”）

② 京剧锣鼓经中最主要的节奏型之一，Kctc|Kctc|……（读作“仓七台七 仓七台七……”）

家的禅定参悟，构成了博大精深的武学体系。功夫分阴阳两极，讲究刚柔并济，内外兼修，既有刚健雄美的外形，更有典雅深邃的内涵，蕴含着先哲们对生命和宇宙的参悟，是中国人民长期积累起来的宝贵文化遗产。功夫，代表着中华人民那种不屈的反抗精神，永不放弃，永不言败，永不妥协的精神。代表着中华民族面对强敌仍然不肯放弃，“虽千万人吾往矣”，“明知不可为而为之”的高尚情操。

正是因为中国功夫的引申之意是指达到一定境界的某种技能，作曲家温德青选用“功夫”一词来命名这部打击乐作品，以便更好的展现自己在作曲中的技能，更旨在预示这部作品中对打击乐器的运用、演奏方法的革新以及各音乐要素的阴阳对比。

二、阴阳的概念

阴阳的概念，源自古代中国人民的自然观。古人观察到自然界中各种对立又相联的大自然现象，如天地、日月、男女等，以哲学的思想方式归纳出“阴阳”的概念：阴阳是阴气与阳气的合称，事物普遍存在的相互对立的两种属性，阴阳的相互对比、相互转化和相互融合是事物发生、发展、变化的规律和根源。早至春秋时代的易传以及老子的道德经都有提到阴阳。阴阳理论已经渗透到中国传统文化的方方面面。阴阳是“对立统一或矛盾关系”的一种划分。阴阳代表一切事物最基本的对立面。阴为寒，为暗，为聚，为实体化；阳为热，为光，为化，为气化。阴中有阳，阳中有阴，冲气以为和（像无形的气分隔了阴阳，使其各居其位。）阴阳的位置不断变化，周而复始。阴和阳，既可以表示相互对立的事物，又可用来分析一个事物内部所存在着的相互对立的两个方面。一般来说，凡是剧烈运动着的、外向的、上升的、温热的、明亮的，都属于阳；相对静止着的、内守的、下降的、寒冷的、晦暗的，都属于阴。所有事物都要符合阴阳的规律和结构。[①]

在音乐的领域中阴阳之理可以诠释为：高为阳，低为阴；强为阳，弱为阴；刚为阳，柔为阴；奇数为阳，偶数为阴；金革之声为阳，丝木之声为阴。例如，在音程方面，小音程柔和秀丽，减音程有紧缩趋势，为阴性；大音程明朗雄健，增音程有扩张趋势，为阳性。阴阳相加的结果形成了平和稳定纯正的纯音程。[②]在旋律方面，下行为阴，上行为阳。在节拍方面，弱拍为阴，强拍为阳。《功夫》这部作品中，不论是全曲的力度、音区设计还是节奏安排、速度设置都体现出明确的阴阳对比。

三、《功夫》的结构及内部阴阳对比分析

这部作品的结构若用传统的曲式来概括有点困难，我把其归为自由曲式，具体段落划

① 任何事物均可以阴阳的属性来划分，但必须是针对相互关联的一对事物，或是一个事物的两个方面，这种划分才有实际意义。如果被分析的两个事物互不关联，或不是统一体的两个对立方面，就不能用阴阳来区分其相对属性及其相互关系。

② 大三度加小三度得纯五度，大二度加小三度得纯四度，大三度加小六度得纯八度。

分如下：

引子第 1-12 小节。作曲家要求演奏者用太极的姿势把前四个小节连起来，力度变化为 *pppp-ppp-pp-mp-mf-sf-sff²-sff-pp*，音符的数量由每小节一个音逐步增加到每小节 37 个，速度由♩≈30 加快到♩≈60，节拍上 $\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{2}{4}$ 拍交替出现。这一部分所体现的阴阳对比有强弱之对比（力度上）、动静之对比（音符数量上。单音相对安静，音符数量越来越多则代表运动越来越频繁）、快慢之对比（速度上和音符数量上）、奇偶之对比（节拍上，$\frac{3}{4}$ 拍是奇数拍而 $\frac{2}{4}$ 拍是偶数拍）。

A 段 第 13-40 小节。这个段落为纯打击乐，是一个突出节奏阴阳对比的部分。节奏安排十分有意思：

小节数量	每小节节奏型	对应数字
6	（每小节三组）	2
5	（每小节三组）	3
4	可看作（每小节三组）	4
3	可看作（每小节三组）	5
2	（每小节三组）	6
8	（每小节四组）	7

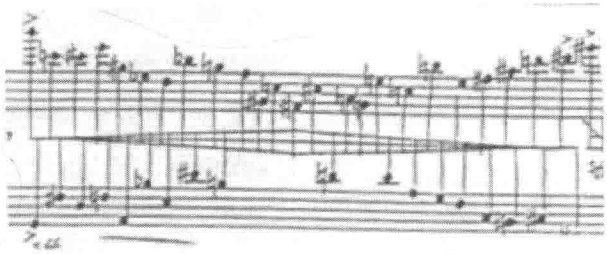
这个段落所体现的节奏之阴阳对比将在本章的下一节中做详细说明。整体力度安排处于较轻柔的层面上，在 *pp*、*p*、*mp*、*mf* 之间徘徊。

连接第 41-42 小节。打击乐戛然而止，这两小节只有表演者的高声呐喊。呐喊的内容（匡台七台匡）源自中国的锣鼓经，单一的人声与前一段丰富的纯打击乐形成对比。

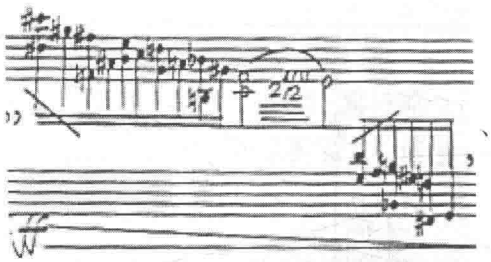
B 段 第 43-44 小节。这是一个马林巴独奏段。其中第 43 小节非常庞大，占据整页乐谱。整个段落力度起伏巨大，由 *sff* 出发经过不断的强弱处理最后回到 *sff*：

sff—p—pp—f—mf—mp—ff—mp—mf—p—f—p—pp—sff—pp—ff—sff—mp—p—sf—p—mp—ff—p—pp—sf—mp—sf—mp—sff—p—sff。

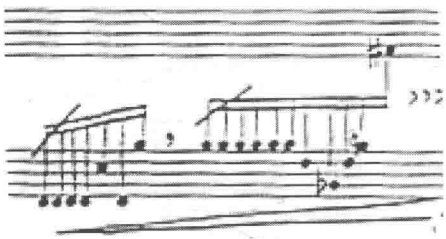
在音高的设计上也体现出了对比。马林巴之声在高低音区中来回穿梭，谱面上音符位置不停在高低音谱表间变换，并伴随大量的变音记号。（升降记号和还原号）



在音型设计上，单音与双音交替出现



琶音和大跳与同音反复交替



（同时也体现了运动与静止）。

连接 第 45-54 小节。这部分运用了 B 段材料，但音区较为统一，跨度不大。在这部分的最后将音型 重复 15 次并减慢减弱，是音乐进行趋于静止，平稳过渡至下一段。

C 段 第 55-79 小节。这是一个凸显表演技法的部分。音不多，但是需要表演者按照谱面的文字要求来表演。例如，“敲击后用手掌在颤音琴琴键上缓缓上下造成颤音；嘴对准颤音琴键盘一开一合的造成颤音；在敲击该键时用另一个软锤按在该建上然后滑动”等。这一段的力度变化比较频繁，但总体较为轻柔，具体变化为：***ppp-pp-ppp-pp-p-pp-mf-mp-p-mp-mf-pp-p-mp-mf-f-ff-p-mp-mf-mp-mf-p-sf-mf-pp-ppp-pp-mf-sf***。

这部分包含大量的颤音。而这些颤音都是慢速的，并且是通过演奏者嘴部动作结合键

盘来实现的。这类颤音象征着气息，绵延的气息就像是一练功夫者在运功运气，让听者很容易就进入功夫的气场中。

D 段 第 81-149 小节。这部分是全曲的高潮部分（是黄金分割处所在部分），结合了打击乐和人声。表演者呐喊的内容还是源自锣鼓经（“七，七，七台匡……台七仓匡……）。由于呐喊与打击合二为一，整个段落热烈澎湃，音高变化不大，基本以同小节反复为主。C 段出现的颤音在这部分也有大量的运用，但颤音频率加快，力度提升。

尾声第 150-153 小节。这部分延续了 D 段人声结合打击的做法，全部以重复单音或小节的方法进行延展。整个段落的情绪是激动热烈、斗志昂扬的，力度变化为：*pp-sff-p-ff-sf-p-sff-mp-mf-f-sf-ff-mf-f-fff-sffffz*。最后一声呐喊与打击同时在最高力度上呈现，果断而有力，仿佛练功之人最后的收功。这与作品开始用太极手势连接四个小节的起功首尾呼应，有始有终。

第二节　阴阳思维下速率的安排

通过第一节的分析，这部作品中无处不呈现的阴阳对比一目了然。这一节重点来谈谈阴阳思维下作曲家对速率的安排。所谓的阴阳思维实际上就是作曲家追求各类对比的创作目的。（功夫本身分为阴阳两极，阴阳相对，刚柔并济。故在这样一部以“功夫”命名的作品中，追求阴阳对比更加贴近标题，同时更能体现标题所蕴含的文化内涵。）这里首先要对速率的概念加以说明。速率是物体运动的快慢[①]。音乐领域中速率指的是音符运动的快慢，是乐曲速度、节拍[②]与节奏[③]的有机结合。速度是速率在宏观上的体现，而节拍和节奏则是微观上的。

一、A 速度安排

作品中的速度记号有这样四种♩≈30、♩≈60、♩≈90、♩≈120。下面按照这些速度记号出现的顺序来分析：

第一组　第 1-10 小节♩≈30，11-12 小节♩≈60。将 30 看做 1，那么 60 就是 2。1 为奇数，属阳，而 2 为偶数，属阴。（因此♩≈30 属阳，♩≈60 属阴）

第二组　第 13-54 小节♩≈90，55-80 小节♩≈60。沿用上面的计算方法，90 就相当于 3。3 为奇数，属阳，而 2 为偶数，属阴。（因此♩≈90 属阳，♩≈60 属阴）

① 速率：也称为速度的大小，而速度则表示物体运动的快慢程度，它是矢量，有大小和方向。
② 节拍：乐曲中周期性出现的有一定强弱分别的一系列拍子，是衡量节奏的单位。
③ 节奏：音乐中交替出现的有规律的强弱、长短的现象。

第三组　第 81-119 小节♩≈90，120- 最后♩≈120。120 相当于 4。3 为奇数，属阳，而 4 为偶数，属阴。（因此♩≈90 属阳，♩≈120 属阴）

这部作品速度记号的安排体现了奇偶对比，几种速度记号（♩≈60、♩≈90、♩≈120）都由♩≈30 成倍相加而得到，满足阴阳对比的条件（既对立又统一）。

换一个角度来分析，第一组中♩≈60 比♩≈30 快，速度在提升，属阳。第二组♩≈60 比♩≈90 小，速度在减慢，属阴。第三组♩≈120 比♩≈90 快，速度在提升，属阳。由此得出从整体上把握也呈现出阴阳对比。

二、节拍与节奏安排

这部作品运用了这样几种拍号：$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{6}{16}$、$\frac{7}{16}$、$\frac{5}{16}$。下面按照这些拍号出现的顺序来分析：

第一组 $\frac{3}{4}$ 与 $\frac{2}{4}$

第 1-2、第 5-6、第 11-31 小节为 $\frac{3}{4}$ 拍，第 3-4、第 7-10、第 32 小节为 $\frac{2}{4}$ 拍。$\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{2}{4}$ 拍的交替使用体现了奇偶对比，$\frac{3}{4}$ 拍为阳，$\frac{2}{4}$ 拍为阴。

第二组 $\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{4}{4}$ 拍

第 35 小节为 $\frac{3}{4}$ 拍，第 36 小节为 $\frac{4}{4}$ 拍。$\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）为阳，$\frac{4}{4}$ 拍（偶数拍）为阴。

第三组 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 拍与 $\frac{3}{4}$ 拍、$\frac{2}{4}$ 拍

第 44 小节为 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 拍，第 45 小节为 $\frac{3}{4}$ 拍。将 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 看做 $\frac{5}{8}$，$\frac{3}{4}$ 看做 6/8，5 为奇数，6 为偶数，故 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 拍为阳，$\frac{3}{4}$ 拍为阴。第 46-48 小节为 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 拍，第 49-50 小节为 $\frac{2}{4}$ 拍。将 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 看做 $\frac{5}{8}$，$\frac{2}{4}$ 看做 $\frac{4}{8}$，5 为奇数，4 为偶数，故 $\frac{2}{4}+\frac{1}{8}$ 拍为阳，$\frac{2}{4}$ 拍为阴。

第四组 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{3}{8}$ 拍

第 49-50 小节为 $\frac{2}{4}$ 拍，第 51-52 小节为 $\frac{3}{8}$ 拍。$\frac{2}{4}$ 拍为偶数拍，为阴。$\frac{3}{8}$ 拍为奇数拍，为阳。

第五组 $\frac{3}{8}$ 拍与 $\frac{1}{4}$ 拍

第 51-52 小节为 $\frac{3}{8}$ 拍，第 53-54 小节为 $\frac{1}{4}$ 拍。$\frac{3}{8}$ 拍为奇数拍，为阳。$\frac{1}{4}$ 拍看做 $\frac{2}{8}$ 拍，为阴。

第六组 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{5}{16}$ 拍

第 132 小节为 $\frac{2}{4}$ 拍。第 133 小节为 $\frac{5}{16}$ 拍。$\frac{2}{4}$ 拍为偶数拍，为阴。$\frac{5}{16}$ 拍为奇数拍，为阳。

第七组 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{6}{16}$ 拍

并不是每一次拍号的变换都可以用奇偶对比来解释。例如，第 81-112 小节为 $\frac{2}{4}$ 拍，第 113 小节为 $\frac{6}{16}$ 拍。$\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{6}{16}$ 拍均为偶数拍，如何区分阴阳呢？把 $\frac{2}{4}$ 看做 $\frac{8}{16}$，则可以看出 $\frac{6}{16}$ 拍比 $\frac{2}{4}$ 拍快，因此 $\frac{6}{16}$ 拍为阳，$\frac{2}{4}$ 拍为阴。

由上文我们发现在作曲家的精心安排下，几乎每一次拍号的变化都体现出阴阳对比。整个作品的速度和节拍都受到了阴阳思维的控制。

尽管作品的速度和节拍都体现了阴阳的对比，但是对于听者来说，最能明显感觉到的则是细节节奏的安排。下面来分析小节内部节奏的设计。

第 13-40 小节中：

小节号	每小节节奏型	拍号	对应数字
13-18		$\frac{3}{4}$	2
19-23		$\frac{3}{4}$	3
24-27		$\frac{3}{4}$	4
31-32		$\frac{3}{4}$	6
33-40		$\frac{4}{4}$	7

在 $\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）的前提下把一拍平均分成了两份（偶数份），奇偶对比一目了然。

在 $\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）的前提下把一拍平均分成三份（奇数份），但由于休止符使实际听到的仍然是两个音（偶数），实现奇偶对比。

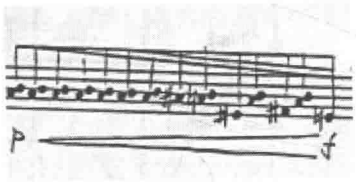
在 $\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）的前提下把一拍平均分成四份（偶数份），且实际听到两个音（偶数），奇偶对比成立。

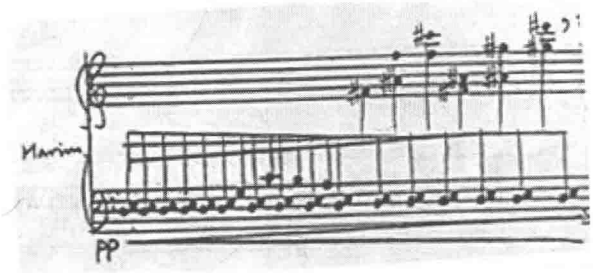
在 $\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）的前提下把一拍平均分成六份（偶数份），奇偶对比。

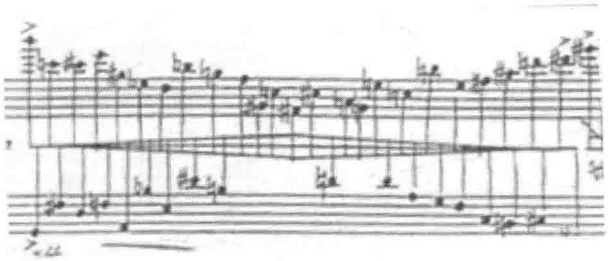
在 $\frac{3}{4}$ 拍（奇数拍）的前提下把一拍平均分成七份（奇数份）。原本实现不了阴阳对比，但作曲家巧妙的将七连音的节奏型重复了 8 个小节（偶数小节数）。这样一来又可以符合阴阳对比了。

第 43 小节：

在上文已经提及过庞大的第 43 小节了。这个由马林巴独奏的小节在力度、音型、音高方面已经很明显的体现出阴阳两方的对比，节奏方面设计的更是十分精巧，有以下三种类型：

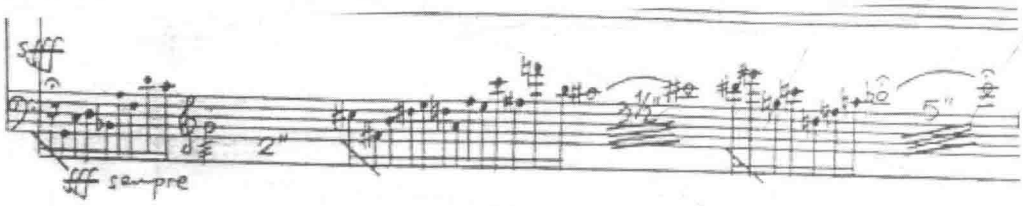




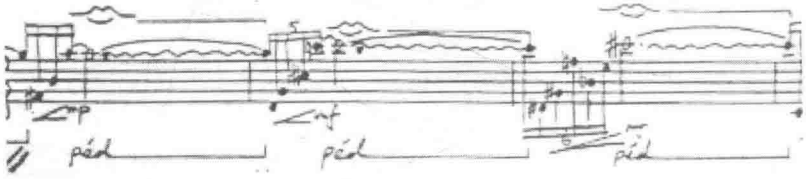


第一种是由慢到快型，第二种是由快到慢型，第三种枣核型，即由慢到快再回到慢，这是第一种和第二种的结合。这三种节奏的安排彰显了短时间内快慢的对比。

54 小节：

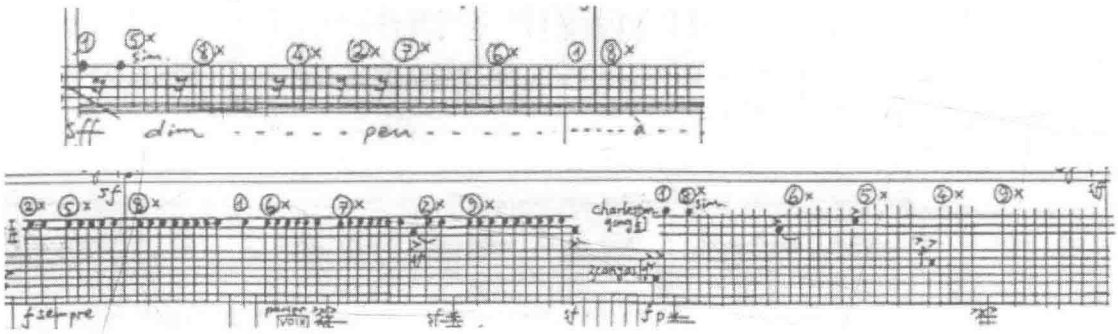


70-73 小节：



这两种节奏安排都是长短组合的形式。由若干个短时值的音组成“长”的部分，单音（用震音或颤音方式演奏）为“短”的部分。这类方式是快速音流与几乎静止的同音重复之间的对比。

尾声部分：



谱例中圈中的数字代表本组的音符总数。由于相邻两组的音符数量不同，故强弱规律不同。仔细观察相邻的两组音符数量会发现暗藏的阴阳对比：

第一个谱例中，音符数量依次是1、5、8、4、2、7、6、1、8。

由1到5，由5到8，数量增加，为阳；

由8到4，由4到2，数量减少，为阴；

由2到7，数量增加，为阳；由7到6、由6到1，数量减少，为阴；

由1到8，数量增加，为阳。

第二个谱例中，音符数量依次是2、5、8、1、6、7、2、9、1、8、6、5、4、9。

由2到5，由5到8，数量增加，为阳；

由8到1，数量减少，为阴；由1到6，数量增加，为阳；

由6到7，数量增加，为阳；由7到2，数量减少，为阴；

由2到9，数量增加，为阳；由9到1，数量减少，为阴；

由1到8，数量增加，为阳，由8到6、由6到5、由5到4，数量减少，为阴；由4到9，数量增加，为阳。

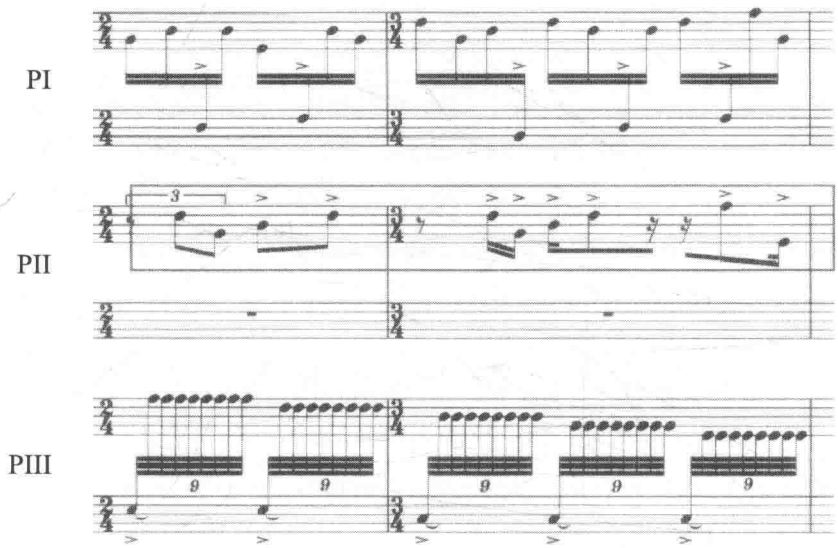
回顾对整部作品速度、节拍、节奏的分析，我们发现几乎每一组阴阳对比的实现都建立在数字的基础之上，几乎每一组对比都是通过转化为数字来实现的。整个分析的过程更像是在做数字游戏，可见数字在现代打击乐作品中的重要性。

第三节　速度对位

现代音乐的节奏观念是以不规则性律动和非稳定性的向前运动为主要特征的。作曲家通常采用频繁快速地改变节拍并结合不同拍号或独立的节奏型的方式获得音乐的发展。这不失为追求不规则律动和不稳定运动的有效方法。

通过对温德青《悲歌》和《功夫》的研究，我尝试引入“速度对位”这个概念。（对

位[①]：原意为“点对点”或者“音对音”。从复调音乐的织体来说，对位就是旋律对旋律的写作。）在前人的研究成果中，出现过节奏对位、节拍对位、结构对位，而速度对位是个新的想法。速度对位是指同一小节内同拍号下，纵向各个声部的音符以不同的运动速度进行从而形成拍速比的现象。每个声部以各自的音符运动速度进行，相互独立，互不影响。

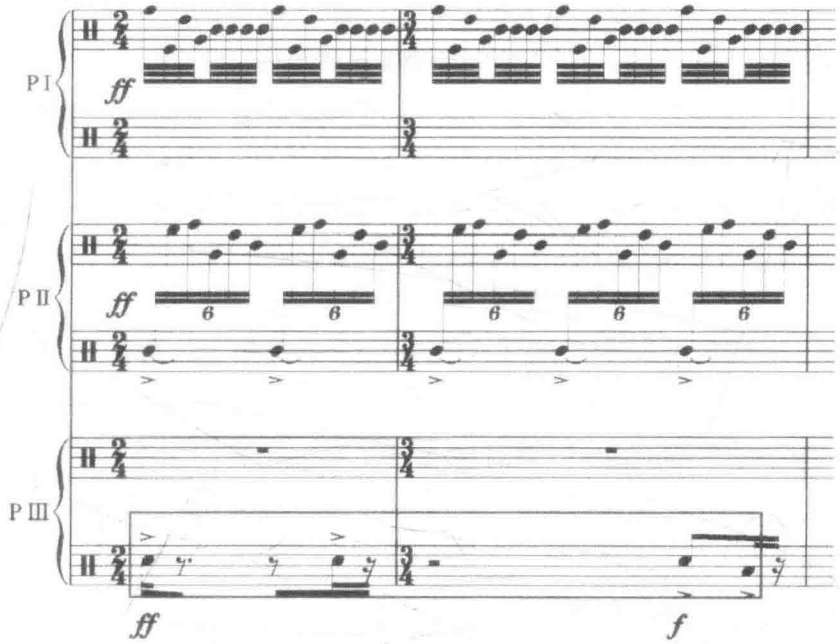


上面的谱例来自作品《悲歌》，通过第一章的研究可以知道这段音乐的节奏安排受洛书数列“429”的控制。PI 将一拍平均分为 4 份，代表数字 4。PII 将一拍平均分为 2 份，代表数字 2。PIII 将一拍平均分为 9 份，代表数字 9。

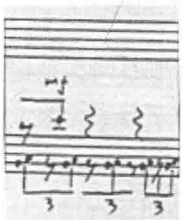
这三个声部的速度比就是 4：2：9。假设整个小节需要的演奏时间是 1 分钟即 60 秒。PI 演奏速度是 8（4*2）/60。PII 演奏速度是 4（2*2）/60。PIII 演奏速度是 18（9*2）/60。三声部的拍速比是 8/60：4/60：18/60=4：2：9。由此可见三个声部是以不同的速度在演奏，而这个速度比不受拍号的影响，即便是将 $\frac{2}{4}$ 拍换成 $\frac{3}{4}$ 拍同样成立：

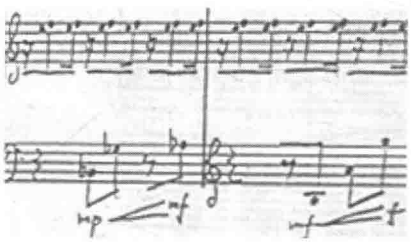
PI 演奏速度是 12（4*3）/60，PII 演奏速度是 6（2*3）/60，PIII 演奏速度是 27（9*3）/60，三声部的拍速比是 12/60：6/60：27/60=4：2：9。

① 复调音乐的写作技法。即根据一定的规则以音对音，将不同的曲调同时结合，从而使音乐在横向上保持各声部的独立与相互间的对比和联系，在纵向上又能构成和谐的效果。



再来看《功夫》的例子：





两个谱例中均为一个声部将一拍平均分成 2 份，另一个声部将一拍平均分成 3 份，它们的拍速比为 2 ：3。

结合这两个例子我发现拍速比比值越大，代表音符运动的频率就越快，音符密度越大，速度感越强，音乐的动力性越强，反之则音符运动频率变慢，音符密度减小，速度感衰减，音乐动力性减小，音乐趋于宁静。这便是 9 连音为什么比 3 连音更突出，而 3 连音又比单音要富有动力性的原因。

作曲家通过运用速度对位的方法，以不同的节奏安排形成了拍速比，造成不同的速度感。

可见节奏是速度对位的精髓。传统复调音乐的对位性很大程度上取决于节拍律动、旋律节奏及和声节奏三者之间的关系。但节拍的律动感常被湮没与旋律节奏与和声节奏之中。而现代音乐伴随着音乐语言的更新与发展，开始真正重视以往被忽略的节拍节奏领域，现代打击乐领域中音高组织体系的重要性逐步被节奏组织体系所取代。节奏的设计不仅摆脱了传统节拍的控制、还摆脱了节奏平衡、方整和周期性运动的约束，造成了音乐进行中声部之间节拍逻辑重音的冲突和节奏韵律对比的矛盾，因而为现代音乐发展带来了强大的动力。

第三章 《杨柳不怨箫》——音色技法的运用

《杨柳不怨箫》是温德青室内歌剧《赌命》的间奏曲，为箫与瓶子、水晶高脚杯和打击乐而作。既然作为歌剧的间奏曲，那必然和剧情有着千丝万缕的联系。首先介绍《赌命》（根据高晓声同名小说改编）的大致故事情节：一个大雪纷飞的严冬之夜，赵员外一家和陈老师饭后一起听琴曲赏雪景，忽然来了一个乞丐。赵员外施舍了一些食物给乞丐之后很好奇为什么他这么冷的天却没有冻死。乞丐说他福大命大所以冻不死。于是两人打赌：乞丐在赵员外家门外的腊梅树下站一宿，如果冻死就拉倒，如果不死，赵员外就要输掉自己一半的家产。结果乞丐赢了，成了新员外并做了赵员外的邻居，开始幸福富裕的生活。三年后的一个大雪夜，赵员外邀新员外赏雪饮酒，大家触景生情又想起三年前打赌的一幕，于是决定再赌。条件和三年前一样，结果新员外由于长年酒足饭饱的生活再也耐不住寒冷，半夜就冻死了。《杨柳不怨箫》是打赌见证人陈老师赠与新员外的，有规劝乞丐不要再赌的意思，也预示着乞丐最后的悲惨命运。

刚开始接触这个作品就对它的名字很感兴趣，既拟人化又富有诗意，更体现出对中国传统文化的引入。“杨柳不怨箫”这几个字让人联想到《凉州词》一诗中的那句“羌笛何须怨杨柳”[①]。诗中的“何须怨”是反问，并不是没有怨，而是怨也没用。此曲的名字“杨柳不怨箫”作曲家改为肯定句，旨在表达乞丐似乎已经预感到自己的命运，无奈他谁也怨不了。这首间奏曲与剧情的联系十分紧密，配器也很好的配合了剧情：用箫和瓶子呜咽的音色和冷清的音调来表现，对剧情发展做出了暗示；摇风机的使用为了表现冬天那凛冽刺骨的寒风；各种酒瓶、水晶高脚杯以及打击乐所营造的古朴噪音点缀着孤独的箫吹奏出得苍凉犹豫的吟诵调，既传达出新员外徘徊在赌与不赌之间，最后还是选择赌的复杂情绪，也暗示他不可逃避的悲情结局。

① 《凉州词》出自唐朝诗人王之涣，又名《出塞》。

第一节　水晶音色的贯穿

这里所指的水晶音色并不是狭义的指水晶高脚杯的音色，而是包含了水晶高脚杯音色和空酒瓶音色。虽然玻璃和水晶在材质上有所不同，但都具有晶莹剔透、干净、空灵的特点。水晶高脚杯和空酒瓶还有两个共性：使用功能上都是装液体（酒）的容器，作曲家都是通过选择不同的大小和盛水的多少来调整相对音高的。在《杨柳不怨箫》中，空酒瓶和水晶高脚杯的音色贯穿全曲，成为除主奏乐器箫之外的主导音色。

一、对整体结构的判断

《杨柳不怨箫》中除了箫、颤音琴和钹以外，其余“乐器”都不是传统意义上的乐器：有来自生活中的空酒瓶和水晶高脚杯，有用贝壳、竹片、玻璃、铁片串成的铃，还有摇风机、弓、木块。但在记谱的时候，作曲家把这些非常规的打击乐器进行了乐器化处理。例如谱面上长笛声部、双簧管声部、单簧管声部、大管声部、短号声部以及大号声部实际上都是由三个不同音高的空酒瓶构成；小号声部由竹铃、玻璃铃担任；钢琴声部由铁铃和贝铃担任；第一小提琴、大提琴和低音提琴声部各由三个不同音高的水晶高脚杯组成；第二小提琴、中提琴声部各由三个不同音高的水晶高脚杯和一支筷子担任。实际上是沿用了标准交响乐队的记谱方法，只是改变了乐器。

由于整个作品听上去当中并没有明显的顿点，没有明显的段落痕迹，配器上也没有明显的变化，呈现出一个整体单元的特点，因此对该作品曲式结构的判断相对比较困难。该作品具有绵延不间断的特征，并且通过音响综合效果的变化构成，但结尾的收束感还是比较强烈可感的。因此在经过反复的对比之后，我认为将其结构归结为“有终式一体化结构[①]”更为合适一些。

之所以决定用“一体化”来归纳作品的结构出于两点原因。第一是这个作品所呈现的特点与“一体化”相似。所谓“一体化”模式，即作品没有明显的分段，没有明确的动力指向，但音乐却能够自由而合理地延续下去。整个作品由音响综合效果（力度、音量、音色、相对音高等）的变化构成，模糊段落的界限。而这个作品正是拥有这样的特点。

第二个原因是出于对温德青思想领域的考虑。温德青曾说过：“我不喜欢分界线。追求一种平衡和一种贯通的机制是我的理想。这可能就是我对中庸之道的理解。”他认为中庸体现了整体平衡，融会贯通，而追求平衡的音乐是一种平和的音乐，能给受损的心灵补充能量，给淤积的心灵打开宣泄的门窗。

正是基于上述两点原因，故将该作品的结构归结为一体化结构。

---

① “一体化”结构的概念是上海音乐学院音乐学系陈鸿铎教授在其博士论文《利盖蒂结构思维研究》一书中首次提出的。

全曲共 79 小节：

第 1-9 小节颇具引子的特点，只有三个不同音高的空酒瓶、贝铃、三个不同音高的水晶高脚杯、三个不同音高的水晶高脚杯和摇风机参与。各声部在第 1-7 小节均以力度介于 *pp* 至 *ppp* 之间的长音进行着，第 8-9 小节开始稍稍渐强，达到 *f*。

第 9 小节，箫开始进入。呜咽的音色和连续颤音带有悲剧的色彩。

第 11 小节，空酒瓶以及颤音琴加入。

第 13 小节，全体休息，好似一阵寒风刮过之后的短暂寂静。

第 14-24 小节，箫继续演奏，加上花舌的技巧，表现出乞丐内心的情感波动。

第 15-16 小节，开始吹贝铃，在快要结束时用双手猛地紧紧抓住贝铃，然后渐渐放松。

第 16-19 小节，用双手猛地抓紧竹铃，然后渐渐放松，最后拍击。

第 17 小节开始，敲击 5 个木块，力度由弱到强。

第 20 小节开始，水晶高脚杯以长音进入。第 22 小节开始改为八分音符交替出现。

第 24 小节，颤音琴进入，一直延续至 39 小节。这其中所有空酒瓶停止发声，水晶高脚杯开始演奏。

第 29 小节，空酒瓶声部改变先前的长音，以密集的音型进入。

第 32 小节，铁铃音色加入，快速的用手滑奏，与此同时停止演奏水晶高脚杯。

第 33 小节，所有空酒瓶奏出三次 *sf* 的强音，之后第 34-39 小节休止。

第 34 小节开始，水晶高脚杯重新进入。

第 34-40 小节，颤音琴由弱到强，节奏安排上由三连音到一拍四个音，到五连音，再到六连音，最后以七连音结束。

第 40 小节出现新的音色，用弓敲击钹。箫声部的旋律第 9 小节的旋律降低一个全音的再现。

第 41 小节，快速用手滑奏铁铃。

第 42-49 小节，用带气声的方法吹奏空酒瓶。

第 49 小节开始，颤音琴重新开始演奏，节奏安排与箫声部相似。

第 59 小节，除了箫在演奏以外水晶高脚杯，其余各声部休息。象征着乞丐在做最后的思想斗争，到底是赌还是不赌呢？

第 62 小节开始，各个声部逐渐复苏，但都以很轻的音响进行。摇风机此时出现了。寒风呼呼的吹散了思绪，还是要回到现实中来。

第 65-70 小节是一个蓄势待发的部分，各个声部愈演愈烈，第 66 小节开始还间断性的加入人声素材，为高潮部分的人声呐喊奠定声音基础。

第 71-75 小节，所有声部所有乐器全部参与，节奏安排统一，力度达到全曲最强。伴随着所有演奏者根据节奏大喊的“杨柳不怨箫”，作品步入高潮。

第 76-79 小节，类似尾声。摇风机、铁铃、贝铃、竹铃以及五个木块依次渐弱淡出。

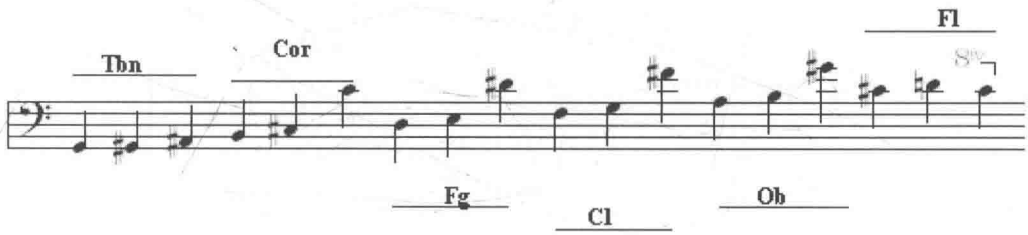
整个作品在一片寂静中结束。

二、水晶音色的类型

尽管将空酒瓶音色和水晶高脚杯音色笼统的归结为水晶音色，但实际上它们的音响差别还是存在的。（比如用手弹击水晶制品的声音比较清脆，有如金属般撞击后余音缭绕的感觉，而玻璃制品的声音则相对发闷厚重，无回音。）由于它们的音响特质，作曲家安排了不同的演奏法。讨论水晶音色的类型，就从这些独到的演奏法着手。

空酒瓶音色类型

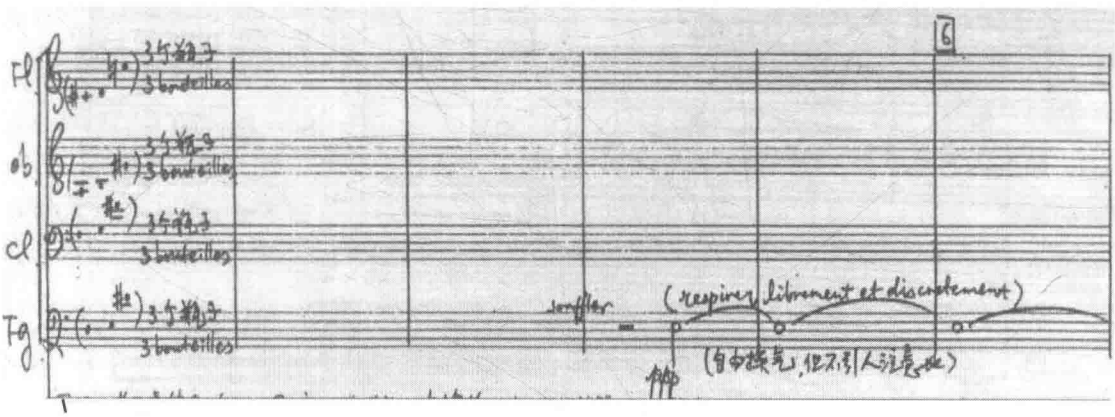
18 个空酒瓶被平均分配在 6 个声部，相对音高安排如下图：



正是因为作曲家考虑到玻璃酒瓶的音色偏厚重，声音闷，所以在音高的设计上以重低音区为主。相对音高主要是通过瓶子的大小和里面放水的多少来实现。

作曲家设计了几种演奏方法：

1. 吹瓶口，在不被人注意的情况下自由换气

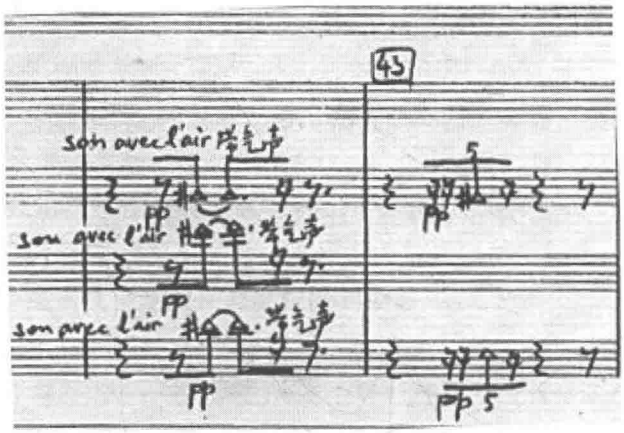


谱例说明

这个作品的记谱很有特点。作品中并没有出现 F1、Ob 等传统乐器，但却用了传统交响乐队记谱法记谱。“( )”中的音高分别是一个演奏者所要演奏的三件打击乐器的实际音高。比如 F1 声部实际是三个空酒瓶，实际音高分别是小字一组的升 C、D、小字二组的 C

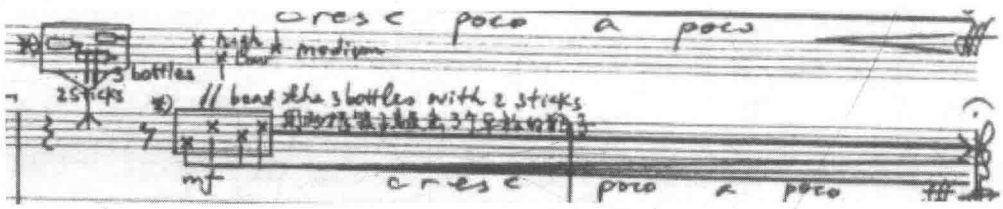
这个技法用于长音的处理，能得到轻微的“呜呜”声。因为自由换气的缘故，所以每个人吹奏的起始时间就会不同，使得声音此起彼伏，绵延不断。这种演奏法得到的音量非常微弱，但很细腻。

2. 带气声地吹



在运用这个演奏法的时候，作曲家安排的都是时值较短的音，短促而有韧劲，与前面吹瓶口得到的绵延长音形成了对比。

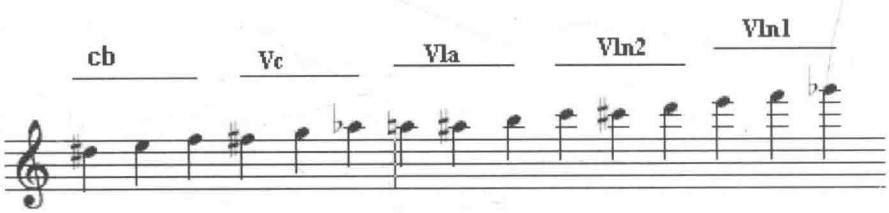
3. 将三个大小不一的酒瓶放在海绵垫上用两根竹筷子敲击（轮奏）



如果说上两种演奏法不能显现玻璃酒瓶独有的音质，那这第三种演奏法就弥补了前两种的缺憾。放在海绵垫上起到的作用是防止因敲击瓶子而导致桌面共振，产生作品不需要的音响。

水晶高脚杯音色类型

15 个水晶高脚杯被平均分配在 5 个声部，相对音高安排如下图：

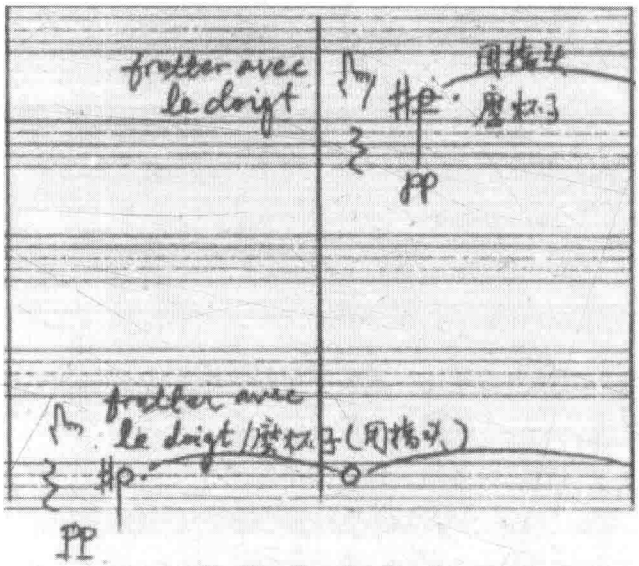


考虑到水晶高脚杯音色的清亮，作曲家设计其音高主要在高音区。相对音高主要是通

过水晶高脚杯的大小和里面放水的多少来实现。

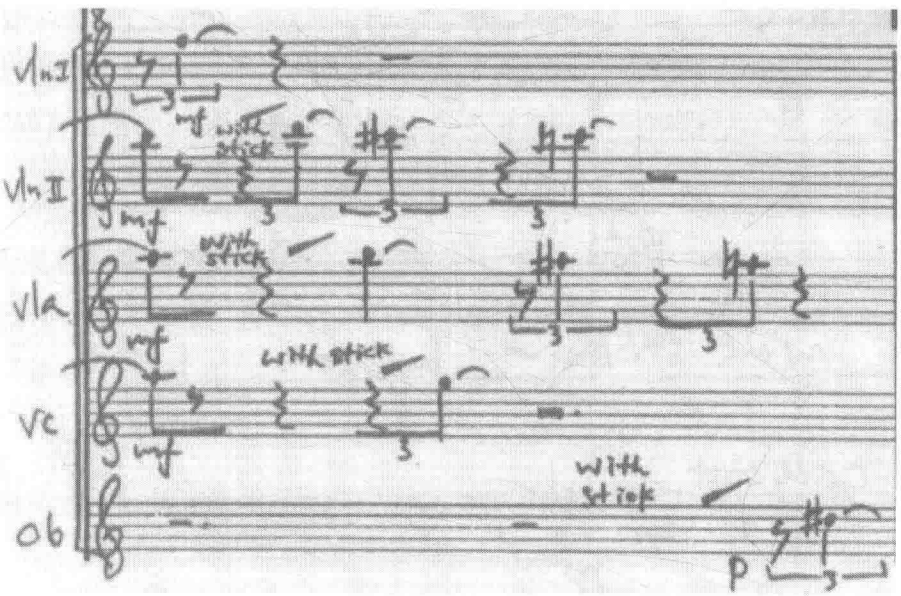
作曲家设计的演奏方法有：

1. 用手指磨擦杯沿



这种方式能得到轻微的“吱格吱格”的摩擦声。为了清楚的表达这种演奏方法，作曲家还在谱面上画了示意图以提醒演奏者。

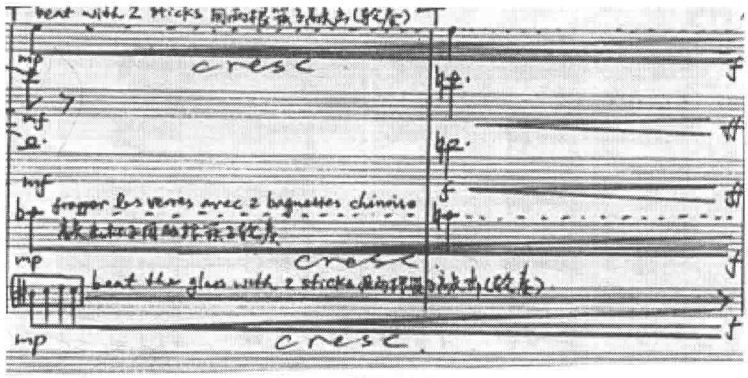
2. 用一根筷子敲单音



这是可以展现水晶高脚杯清脆空灵音质的一种方式。每敲击一次，心就为之颤动一次，与第一种演奏方法产生的声音比印象要深刻的多。敲击单音后余音一直在脑后飘散，彰显

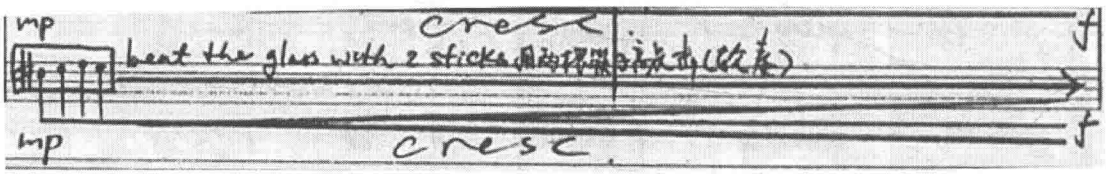
韵味。

3. 用两根筷子敲击同一个杯子（轮奏）



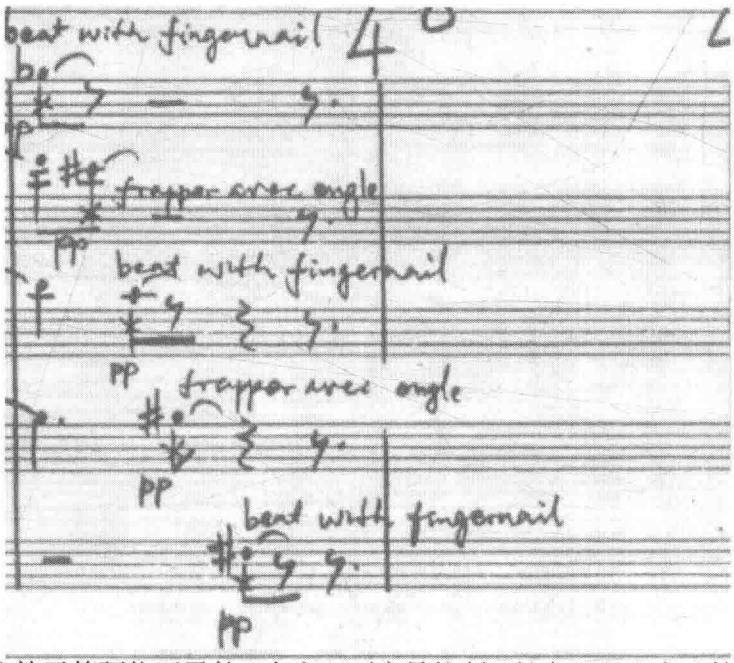
两根筷子轮着敲击时频率肯定比一根筷子要快，类似震音的处理方法使单音变成音群，可以更好的做力度处理。

4. 用两根筷子敲击不同的杯子



与上一种轮奏同音相比，更富于变化。

5 用指甲敲杯身



人的指甲比筷子等硬物要柔软，力度上更容易控制，敲击面积也会比筷子敲击的要小，

得到的声音音量也小很多。所以这个演奏方式只是在全曲起点缀的作用，宛如蜻蜓点水一般。

第二节　独特的音色技法

20世纪现代音乐从创作手段看，其显著的一个特征就是过去在传统音乐中起结构力作用的旋律、和声、调式调性这些音乐表现手段已退居到次要地位或被抛弃。相反，过去在传统音乐中存在而未起主导作用的力度、音色、节奏等音乐要素以及演奏法等在现代音乐中得到了充分的应用。《杨柳不怨箫》中大胆而有章法的音色运用就证明了这一点。

音色，广义上指声音的感觉特性。音调的高低取决于发声体振动的频率，响度的大小取决于发声体振动的振幅，但不同的发声体由于材料、结构不同，发出声音的音色也就不同。音色的不同取决于不同的泛音，每一种乐器、不同的人以及所有能发声的物体发出的声音，除了一个基音外，还有许多不同频率的泛音伴随，正是这些泛音决定了其不同的音色，使人能辨别出是不同的乐器甚至不同的人发出的声音。这里所说的音色是指乐器的音质，也就是声音的色彩，可以指一件乐器或一组乐器乃至整个乐队的音响。进入20世纪，音色受到了作曲家们较大的关注，有的作曲家将它视为音乐作品构成的重要素材之一，更有甚者，干脆就将其作为重要的作曲技法，以最大限度地挖掘并发挥乐器的“音色才华”。寻求新音色以丰富音乐作品的表现力和创造力，已成为众多现代音乐作曲家创作的重要特征之一。

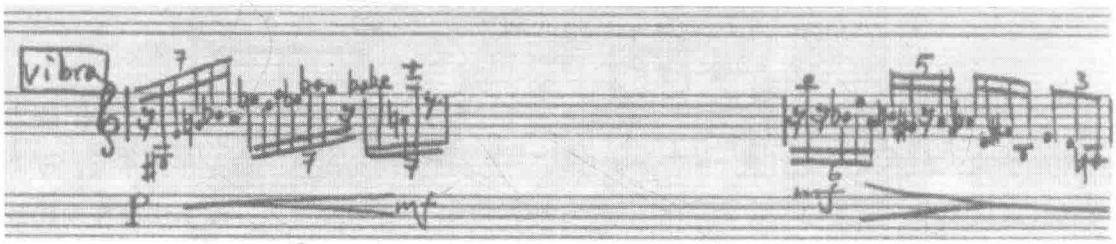
透过《杨柳不怨箫》，我们看到了温德青对音色的重视程度。在他的手中，音色处理已经演变成为一种创作技法，在整个作品的创作过程中发挥着巨大的作用。下面来探讨一下作品中所运用的音色技法。

一、点状音色与线状音色

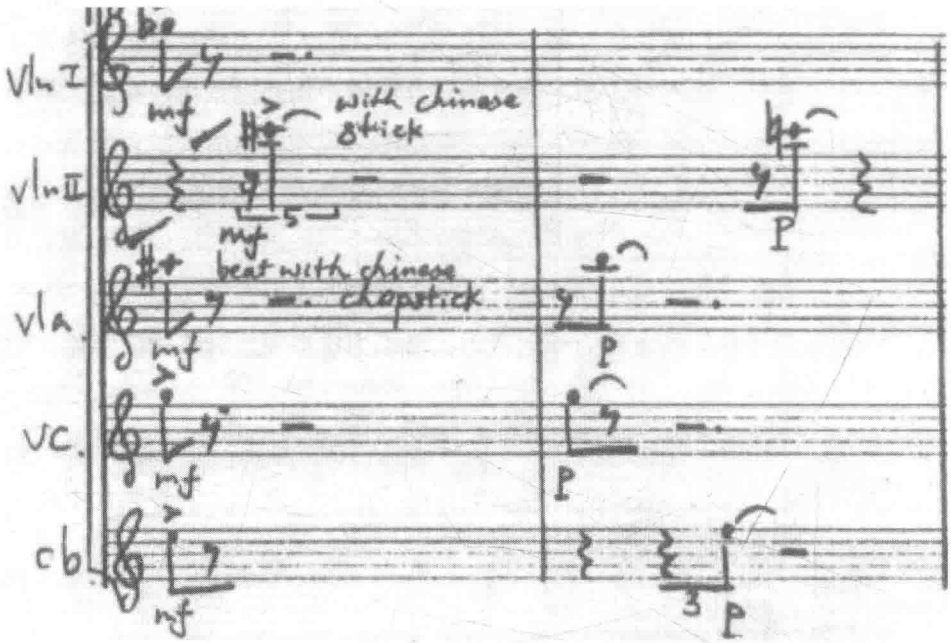
“点状音色”主要是以颗粒形状呈现的，例如断奏、断开的单音、单音的颤音、装饰音等。“线状音色”主要以连续的线条形呈现，例如，长音、连音、长颤音等。在《杨柳不怨箫》中，点状与线状的音色遍布整个作品，而点状音色与线状音色的相遇也是此曲音色的一大特点。

点状音色：

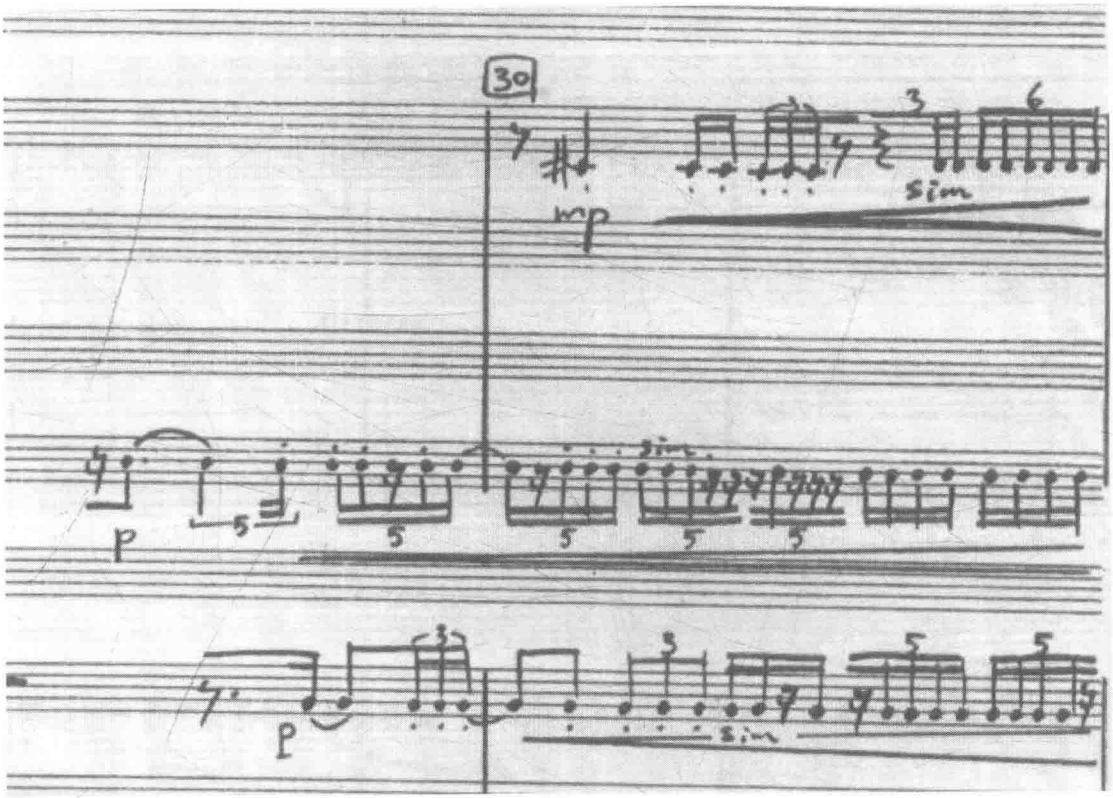
（一）颤音琴的一串小碎音，像一粒粒蹦出的珍珠，晶莹饱满，颗粒性极强。

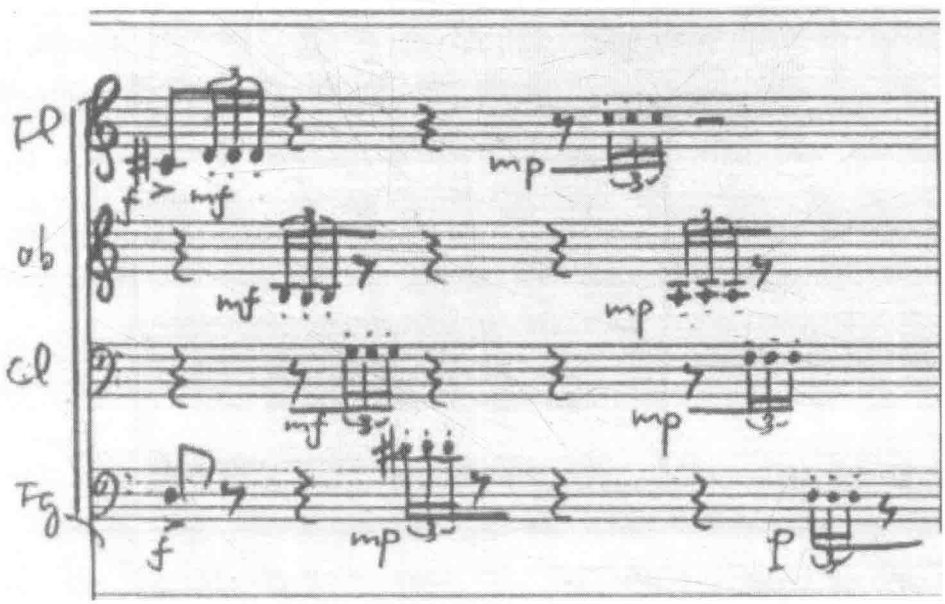


（二）水晶高脚杯所表现的点状音色，恰如其分的点缀着上方绵延的箫声部。

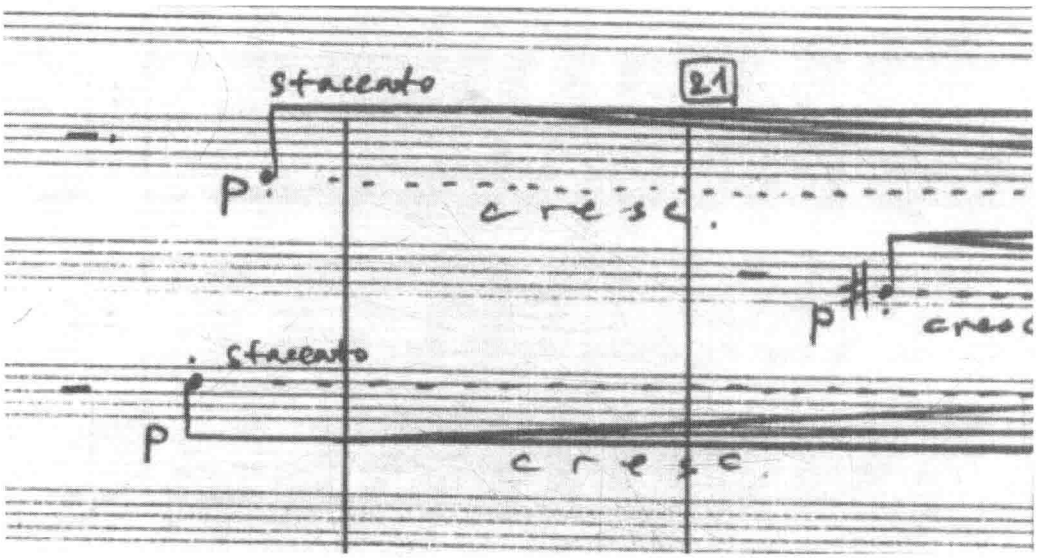


（三）空酒瓶表现的点状音色。





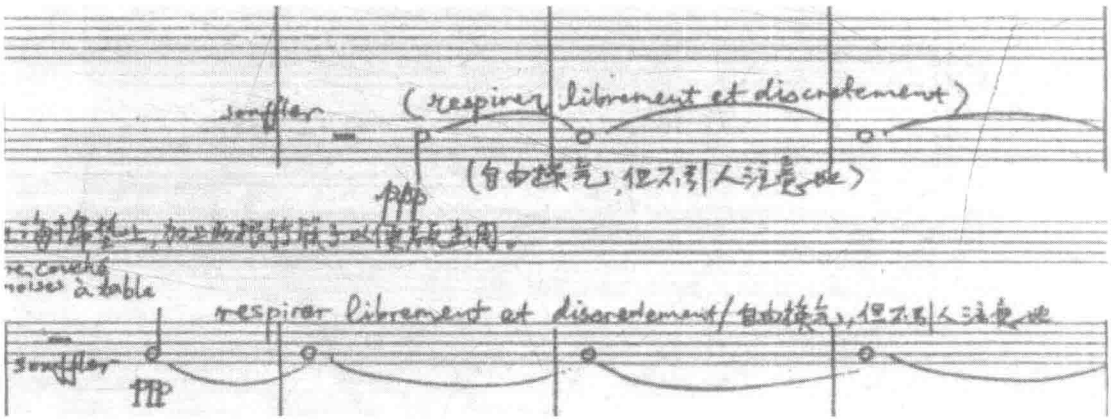
（四）连续的跳音是最典型的点状音色，结合力度的变化，为推动作品的发展起到积极的作用。



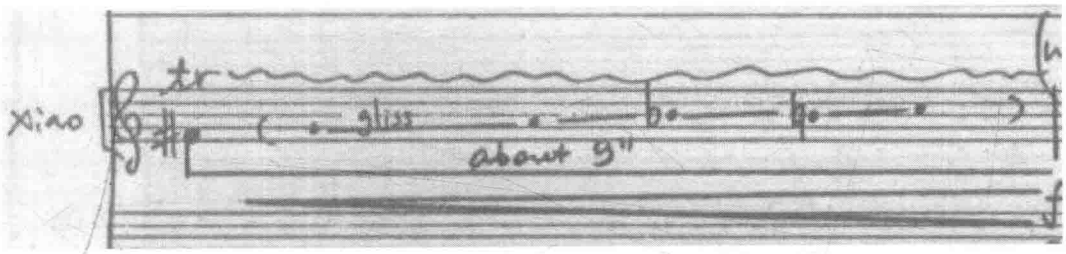
线状音色：

（一）这是箫吹奏的长颤音，线状音色的典型。颤音使箫的音色产生周期性脉动，充分体现了音色之美。

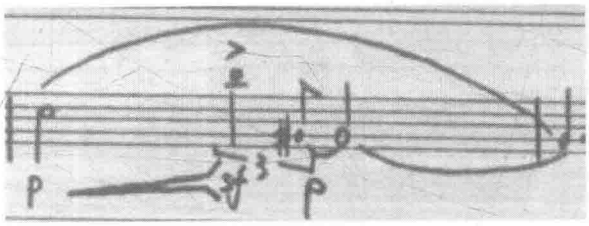
（二）曲首空酒瓶演奏的长音。长长的气息配合摇风机的风声，营造出冬季的景象。



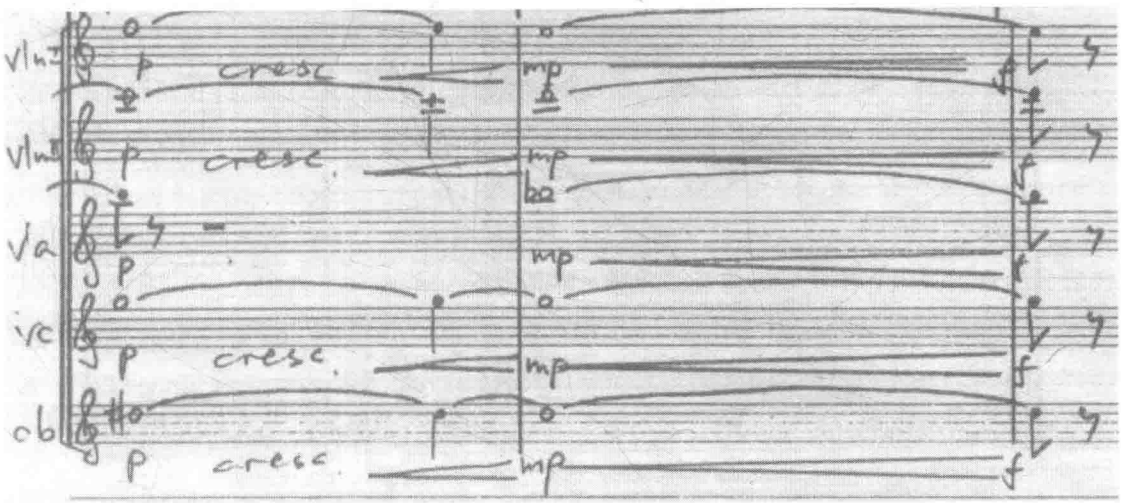
（三）箫的连续颤音再加滑音的处理，听起来像是哽咽的腔调。



（四）箫的连奏也是一种线状音色。旋律线条连贯流畅，仿佛在诉说。

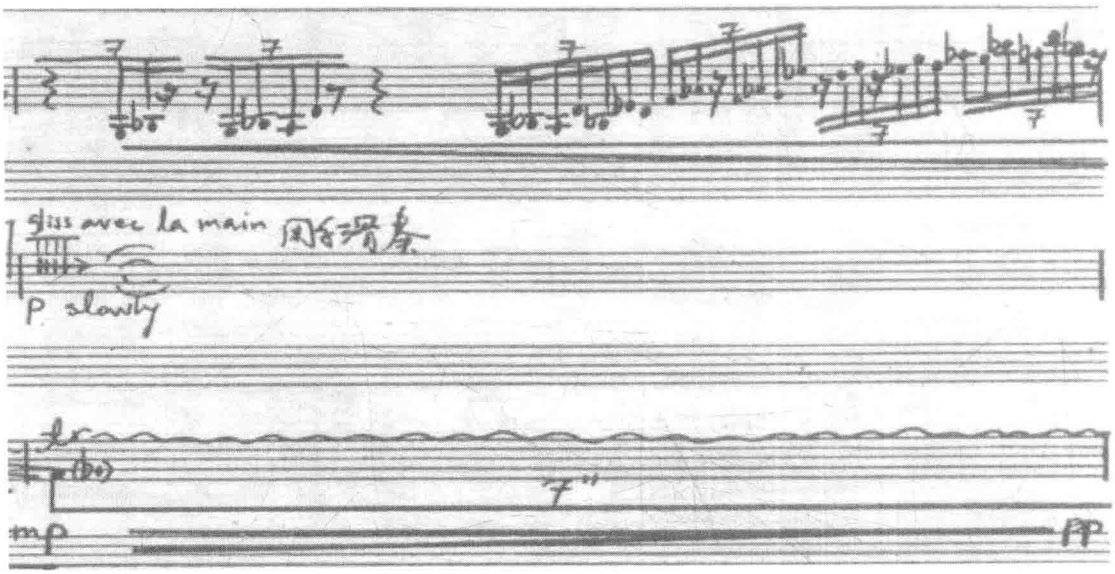


（五）水晶高脚杯演奏的长音

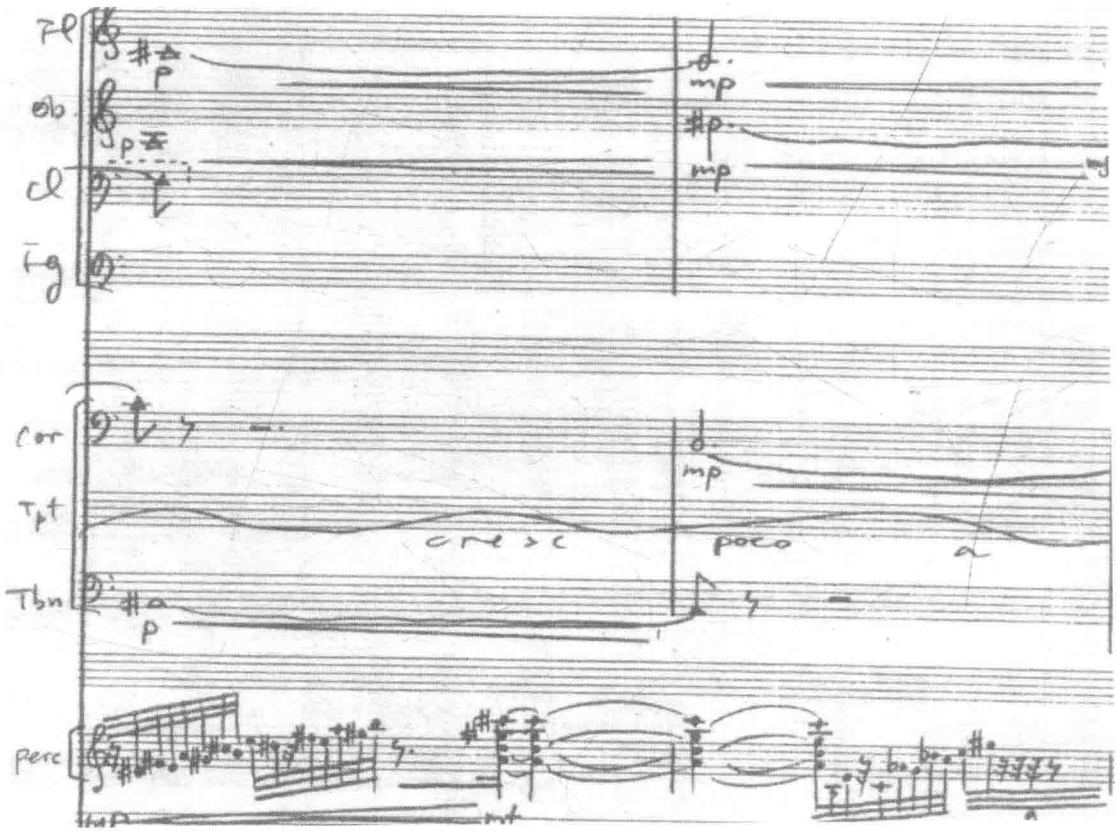


点状音色与线状音色交汇

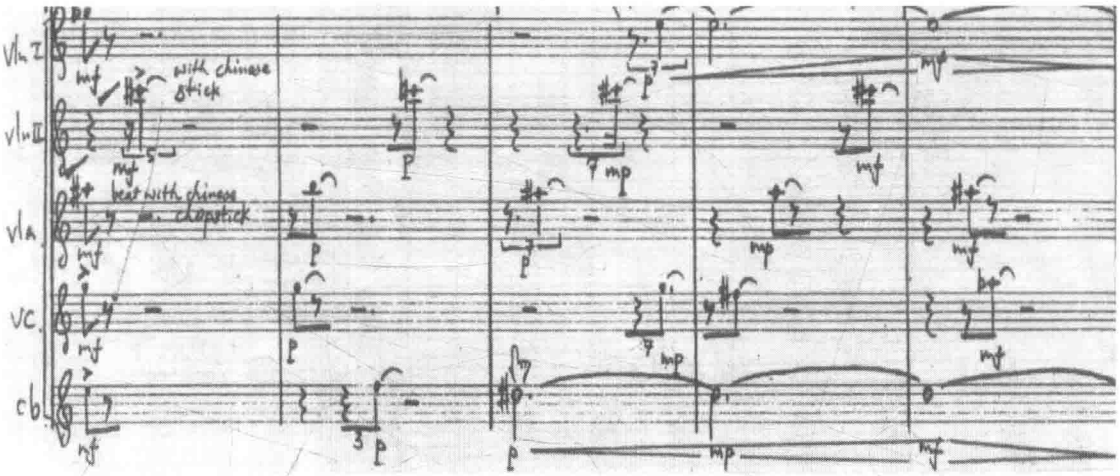
（一）颤音琴声部的点状音色与箫声部的长颤音同时演奏，一个动，一个静。一个渐强，一个减弱。



（二）空酒瓶与颤音琴的动静对峙。



（三）同样是水晶高脚杯，有的表现点状音色，有的则是线状。点线交汇，动中有静，静中有动。



由上面的例子看出，点状音色与线状音色的交汇也是对比的具体体现。

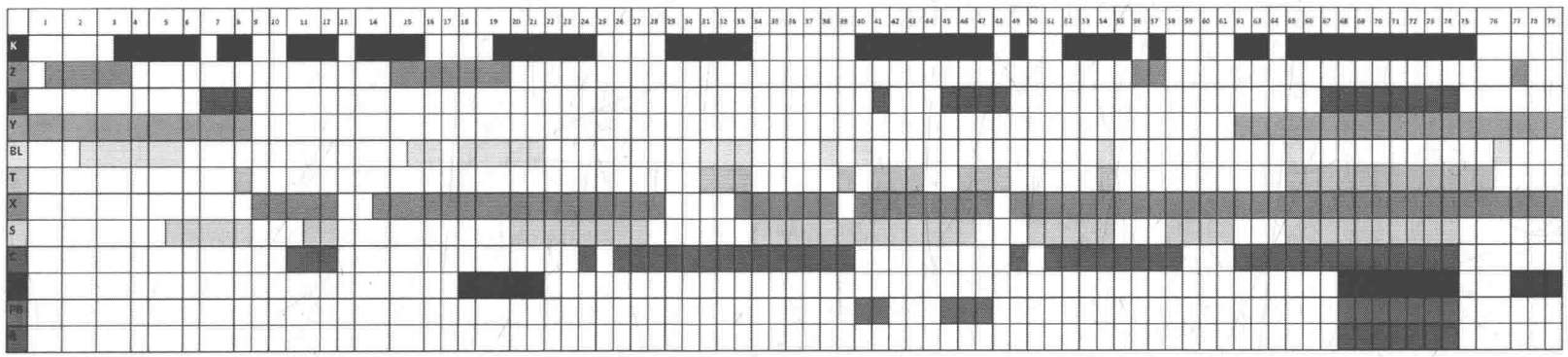
二、重叠渐变

美国作曲家 Larry Austin 在其为舞蹈和雕刻而作的一首现代电子音乐作品《Rompido》中曾运用过音色重叠渐变的技法。所谓“音色重叠渐变”，指的是前面的音色发展尚未结束，后面的音色已进入，并构成某一阶段的重叠。而重叠之后将会有一个或多个音色渐渐消失，同时又会有新的音色加入。这种方式的本质就是各种音色间利用相似性来构成统一因素，利用相异性来构成对比因素，从而使音乐进行获得动力而得到有逻辑的发展。在《杨柳不怨箫》中，音色重叠渐变的技法得到了很好的展现。也正是由于音色重叠渐变技法的存在，才让《杨柳不怨箫》“一体化”结构的判断更加符合逻辑。

空酒瓶音色设定为 K、竹铃音色设定为 Z、玻璃铃音色设定为 B、摇风机音色设定为 Y、贝铃音色设定为 BL、铁铃音色设定为 T、箫的音色设定为 X、水晶高脚杯音色设定为 S、颤音琴音色设定为 C、木块音色设定为 M、钹的音色设定为 PB、人声设定为 R，共 12 种音色。

全曲音色分布如下图所示：（该图表中音色排列的顺序就是作品原谱谱面从上至下的实际顺序）

《杨柳不怨箫》全曲音色分布示意图



空酒瓶音色设为 K、竹铃音色设为 Z、玻璃铃音色设为 B、摇风机音色设为 Y、贝铃音色设为 BL、铁铃音色设为 T、箫的音色设为 X、水晶高脚杯音色设为 S、颤音琴音色设为 C、木块音色设为 M、钹的音色设为 PB、人声设为 R，共 12 种音色。

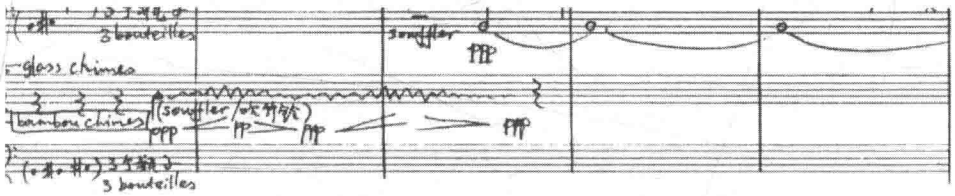
通过上面的表格可以清楚的看到作品中音色间的重叠以及各音色进入和结束的位置。

音乐在“渐变”过程中，变化的是不同的音色，统一的是音色间某种形态的相似性，比如：

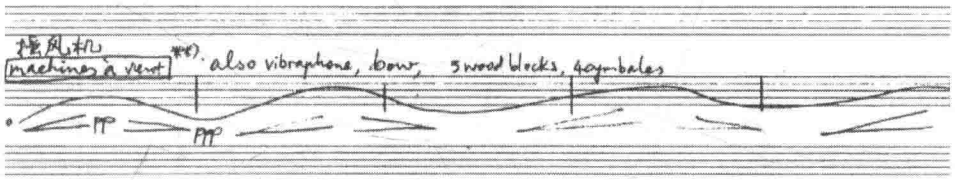
力度相似

空酒瓶音色

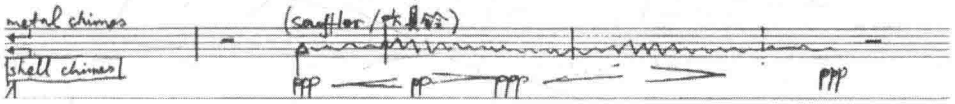
竹铃音色



摇风机音色

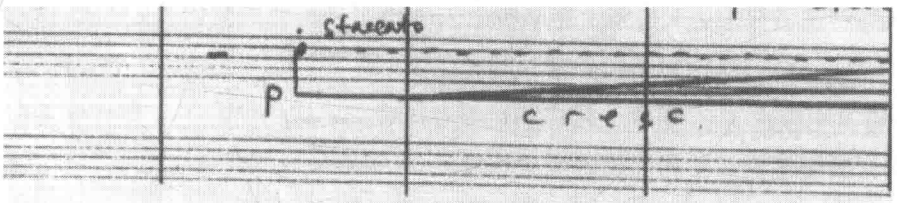


贝铃音色

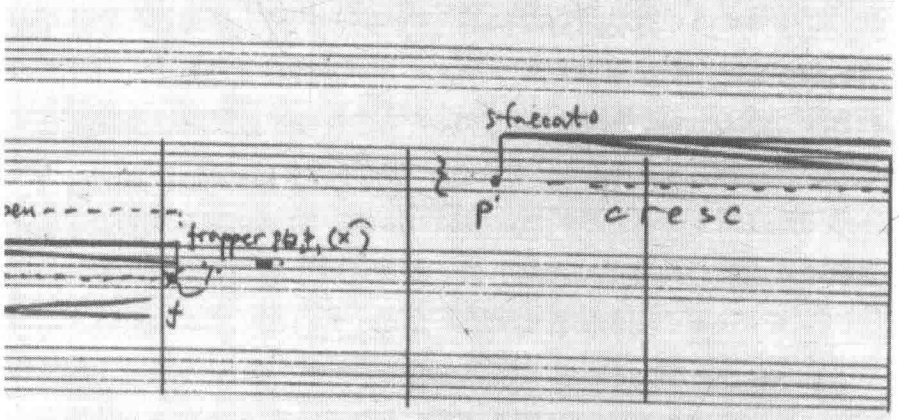


演奏技法相似

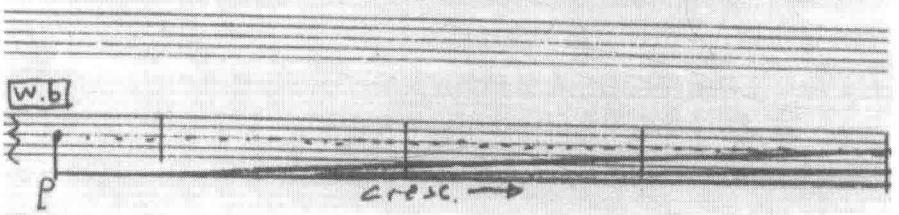
空酒瓶音色



玻璃铃音色

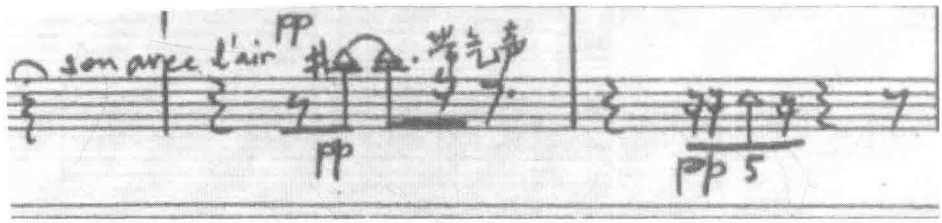


木块音色

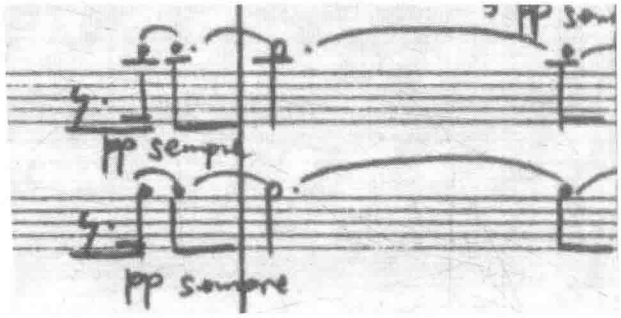


节奏相似

空酒瓶音色



水晶高脚杯音色



正是因为作曲家牢牢抓住了各种音色间利用相似性来构成统一因素，利用相异性来构成对比因素的特点，使得整个作品听上去既能明显感受到变化，又感觉音响效果非常统一，浑然一体。作曲家大胆采用各种新的音色，运用“点状”“线状”“重叠渐变”的音色手法，在淡化了传统意义上和声、调式调性等音乐表现要素的情况下，把许多看似不可能共存的音响材料组织成了一部完整的音乐作品。

在对温德青的音色技法进行分析的过程中可以发现，作曲家在创作中对音色处理的手法可谓独到、精妙，其主要表现在：第一、在继承和借鉴传统音色技术和观念的同时，采纳了西方20世纪兴起的各种新兴音色技术手段和思维；第二、在运用常规乐器进行常规演奏之外，作曲家用心的设计了新音色与之共同演奏，以获得更多的、更新的混合音色，使原本熟为人之的乐器音色获得一次全新的演绎；第三、非常规乐器的加入也是作曲家寻求新音色道路中的一种有益的探路，由于各种常规乐器、非常规乐器的加入，一方面丰富了乐器的种类，获得了更多的音响元素。第四、对打击乐的音色进行了多样化处理，使打击乐成为音乐作品音响元素的重要组成部分。

这首作品之所以出彩，一是所有“新”音色与中国传统乐器箫的空朦苍凉、呜咽低迷的音色非常协调，与歌剧演出的现场气氛非常吻合，使听众感受不到这些乐器的“新”。换言之“新”音色的使用不让人感到突兀，反而有一种期待感和主动接受。二是音乐的极富画面感，使观众（或是了解剧情的听者）身临其境，怜悯执迷不悟的乞丐，暗暗为乞丐的命运担忧。

总之，使用最出人意料的“乐器”获得了最合情合理的效果——不是为了新而新，而是通过创新有效地推动剧情的发展，自然而贴切地服务于戏剧。即便是运用了非常规的乐器或者非常规的演奏方法，但各种音响依然清晰可辨，并且在整体结构逻辑上非常有效。现代作曲家必须要了解和掌握音响学原理，避免为了使用新音色而使用，不顾音色的逻辑和听觉可感的层次性。

三、新音色和音色技法运用的原因

《杨柳不怨箫》在对新乐器和新音色的尝试方面可谓做到了“物尽其用”。除了主奏乐器（箫）和部分常规打击乐器以外，其他均为日常用品：18 个装上水调好音高的空酒瓶、15 个装水调好音高的水晶高脚杯，还有用贝壳、竹片、玻璃、铁片串成的铃、摇风机、木块等。为了更好的为新音色服务，大胆运用新“乐器”的同时，作曲家还挖掘出很多新的“演奏法”。空酒瓶和水晶高脚杯演奏方法包括：吹、带气声地吹、用一根筷子敲单音、两根筷子轮奏敲击、用手指磨擦杯沿等新颖的方式。贝铃、竹铃、玻璃铃和铁铃的演奏方法有吹、双手击打、用手滑奏、双手猛地抓紧然后慢慢地放松。对新音色的重视和对音色技法的挖掘绝不是温德青的个人行为，现代作曲家们不约而同的致力于此。到底是什么促使作曲家们全力的追求着音色的创新呢？

（一）音色自身作用的驱使

音色[①]是音乐的基本要素之一，是各种不同的人声、乐器声及其各种组合形式的音响上的特色。音色也是音乐作品中表现情绪变化的重要因素之一。它可以表现情绪的紧张与松弛、激动与平静、积极与消极的变化。在丰富多彩的音乐世界中，音色配合着旋律、节奏、和声等抒情写意、描景寄情，使人们产生各种想象和各种情绪体验。每一种乐器、人声都有自己的音色。世界上许多伟大的作曲家善于掌握音色的多彩表现力，他们成功地驾驭了配器法，如同画家运用色彩描绘出千姿百态的大自然景象一样，创造出无数音乐佳作。

人类对音色的辨别能力几乎是与生共来的。就好比一个新生儿只需要经过很短的一段时间，就能学会从许多不同的人的声音中迅速辨别出自己母亲（亲人）的声音；在古琴声中，你自然会想起一系列中国古代人文历史景观，而不是想到古埃及的狮身人面像；听到马头琴的音色你自然想到的是蒙古大草原，而非碧波荡漾的西湖美景。这就是音色所具有的特殊表现力和魅力。在欣赏以音色为主要结构力的现代音乐之时，记住了某一种新音色或许就意味着记住了一个作品，甚至是记住了一个作曲家。因此，一部分现代作曲家在音

① 音色从音响学角度来看音乐中所使用的乐音大部分都是复合音。复合音产生的原因是发音体在振动时，不仅整体在振动，它的各个部分也同时在振动。发音体整体振动所产生的声音称为基音，由发音体部分振动所产生的声音称为泛音。基音决定复合音的音高，而泛音结构则决定复合音的音色。根据音响物理学原理，音波振动呈规律性、周期性的形式产生乐音。非规律性、非周期性的音波形式产生噪音。噪音中往往有几个基音同时存在，或是基音上方的泛音之间不按整数比例排列。

色上大做文章，希望主要以音色运用为主导来创作，也就大可不必惊讶了。

如果仅仅只是考虑到音色本身的功用给作曲家们带来的好处，还不一定能使大部分作曲家减少甚至是放弃对旋律、节奏、和声、曲式结构的关注。因为只要在某一方面（比如节奏安排、和声的运用、旋律的设计）做的和别人不一样，都有可能使自己的作品立于不败之地。作曲家致力于音色创新的另一个重要的原因其实来自整个现代音乐领域的发展方向。

（二）现代音乐发展趋势的指引

现代音乐的发展大致经历了两个高潮。1945 年以前，出现了无调性，节奏复杂变化和新音色。但此时绝大部分的新音乐还是在传统的乐音体系范围之内所作变化而形成的。1945 年之后，无调性进一步发展到序列音乐，节奏发展到从小节线的束缚下解放出来，新音色发展到音色代替旋律等其他音乐元素成为作品的主要表现手段。同时，电子音乐，偶然音乐等各种新的音乐流派相继出现。现代音乐与传统音乐有很多地方大相径庭，比如：旋律变得缺少可听性，有棱有角，少了曲线起伏多了大跳。和声上大量不协和音响取代了悦耳动听的协和之音，不协和和弦不再需要解决，和弦的结合不拘泥于三度叠加。调性不明确，自由使用 12 个音级模糊了自然音级和变化音级的区别，有些作曲家还自创音阶，音与音之间没有联系，强调单个孤立的音响。节奏自由多变，频繁更换节拍，奇数拍子被大量运用。挣脱了小节线束缚的节奏让人捉摸不定等。

现代音乐的不断发展让任何声音都能成为有效的音乐原料，自然界的声音、生活中的声音、人声、电子仪器的声音都可以成为构成音乐作品的基本材料。有着丰富表现力的噪音逐步走上舞台，甚至变成了音乐的主要组成部分。音乐作品中的常用音色被大大扩展了。

现代音乐的不断发展也让任何组织声音的方式都变成有效的。音乐的组织方式可以很复杂很严格，像序列音乐一样将音高、时值、速度、力度、音色、发音方法等因素均纳入计算的秩序中予以序列化；也可以很简单很随意，甚至只有一点文字提示，使音乐变得越来越随意，越来越自由。现代音乐作品的产生既可以是作曲家情感活动的结果，也可以是作曲家单纯依靠智力活动而形成。他们借助各种原理、器械，把音乐创作看成演算数学公式，唯一不同与科学家的只是作曲家们的“公式”带有声音罢了。

为了顺应现代音乐发展的趋势，为了能在现代音乐创作领域占有一席之地，作曲家们挖空心思的研究如何让自己作品中的音色“新”起来。

如果说音色自身的的作用和现代音乐发展的趋势都是客观造成作曲家们追求新音色和音色技法的原因，那主观原因也是不可忽视的一部分。这个主观原因就来自作曲家本人。

（三）个人心理需求的引导

音乐贵在有新意。任何一个作曲家都希望自己的作品能够在浩瀚的音乐海洋中独树一帜。因为他们深知音乐若是千篇一律的形式，亘古不变的曲调迟早是会被时代所淘汰的。这种心态在任何一个时代都是存在的，而在当今，情况愈演愈烈。过去，作曲家们有感而

发的音乐作品相互竞争的焦点往往集中在谁创造了新的和弦，谁用了更新的节奏模式，谁的和声逻辑更奇特，谁运用的曲式结构更复杂多变等。那时“有感而发”中的“感”更多的是指情感带来的灵感。历史上很多作曲家都把自己的创作活动与广大人民联系在一起。正如布里顿所说的：“我希望我的音乐对人民是有用的，能使他们高兴、提高他们生活。”又比如贝多芬，他对自己的音乐是那么的认真和严肃，作品中展示的是他对于爱、恨、生、死、战争、和平等永恒事物的感情。

现代作曲家们有感而发的“感”往往逐渐偏离了情感，渐渐偏向新鲜感、创新感和自我满足感。正是这样的心理需求引导着他们，使他们的自我意识空前增长，极度膨胀。很多作曲家把音乐创作看成是单纯的自我表现、自我欣赏和自我娱乐，并不在乎听者的反应和社会效果。他们越来越注重技法而很少关注音乐与听者的交流。他们希望自己的每一部音乐作品都能贴上代表自己独特观点、见解和技法的标签，至于别人能不能接受，不是他们要考虑的问题。有的作曲家还认为音乐是没有“目的”的，甚至从根本上否定了音乐的存在方式。

勇于探索、刻意求新，并开创出有特色的音乐，这种精神是值得称道的。但对音色的选择和应用不单是方法和技术的问题，更是在一定审美理想指导下的一种有目的的自觉意识行为，这种行为方式影响着音色乃至整个音乐领域未来的发展。

在完成了温德青三部打击乐作品的分析之后，我不得不承认现代音乐的多元化，没有一个时代像20世纪音乐这般“百花齐放”，甚至可以一人自成一派，而各流派之间互不排斥、尽情发挥。这是音乐史上前所未有的纷繁局面。不论是中国传统文化的介入还是对节奏、节拍、音色等音乐要素的创新设计，这些全新的音乐创作理念全方位的开拓了音乐创作视野，必将促进当代音乐创作的繁荣与发展。尽管看不见现代音乐发展的尽头，但有一点很清楚：音乐的种类、风格会不断变化、推陈出新。求新求异才能使音乐文化不断发展。而在这发展的过程中，需要广大现代作曲家们大胆而不懈地于音乐的长河中乘风破浪，勇往直前！

第四章　中西融合——贯穿温德青三部打击乐作品的核心追求

在对温德青的三部打击乐作品进行分析研究的过程中，我能深刻的感受到作曲家对中西融合的追求和为此做出的努力。应该说走上中西融合的道路是现代华人作曲家们一致的

大方向。著名中国作曲家、音乐教育家鲍元恺先生在《艺术的出路在于中西融合》[①] 一文中曾说到："产生在封闭社会的中国原生状态的古老传统音乐，要通过同世界各民族的音乐文化相互交流，通过与外来音乐形式的融合；才能获得再生机能而存活于现实文化生活并进而跨入世界乐坛；才能以主流文化的姿容展示中国传统音乐的艺术魅力和独特神韵，表现中国文化的丰富形态和深刻智慧。这种融合，不是割断和否定传统，而是发展和丰富传统。"中西融合也是社会发展的必然产物。如今的中国由于对外开放的国策，再加之大众传播媒介手段空前发达，对外交流越来越密切。频繁的交流使得中国文化与外来文化的接触与日俱增。正常的文化交融，能够使外来文化为我所用并迸发出创新的火花。

回顾我国专业音乐创作的发展，虽然一直受到西方作曲技法的影响，但中国作曲家们一直努力遵循中国传统音乐内涵与西方作曲技术相结合的原则，尤其对于中国传统民族民间旋律音调素材的汲取，一直都是作为表现民族风格的重要手段之一而广泛运用于创作之中。早在西方作曲技法传入中国之初，当时的中国作曲家们就懂得用中国传统的曲调结合西方作曲技法来创作歌曲。尽管当时的作品在曲式结构等方面直接沿用了西方的技法，但五声音阶、民族曲调的广泛运用还是使得这些作品具有鲜明的民族特色。这也应该算是早期中西融合的例子了。确实，运用西方作曲技法的同时能够加入中国传统的曲调和音乐元素，在当时来说已经是一种进步。这一步跨的大与小，其实不能完全归结与作曲者的创作理念，而要考虑到当时的社会情况以及中国音乐创作的实际能力。

随着西方作曲技法在中国的不断深入传播，中国作曲家的创作能力有了明显的提高，但他们始终没有放弃过对新的民族音乐风格进行探索。他们从古老的民族音乐中寻找其原始的形态，参考西方现代作曲技法处理这些素材。进入 20 世纪的音乐创作摆脱了传统功能和声体系，并且采用了各种新技法。与此同时整个 20 世纪的华人作曲家都在马不停蹄的探寻着 20 世纪华夏音乐之路。中西融合是他们共同探寻到的突破口。

温德青曾戏称自己是蚂蚁，因为自己总是像蚂蚁一样不断地移动，永远忙忙碌碌，马不停蹄的奔走与穿梭。从最早在福建，辗转到了宁夏、北京，之后又去了瑞士。在瑞士期间又去了法国和美国，如今又来到了上海。兜兜转转二十余载，他又回到了中国，回归本位。丰富的人生经历促使他的作品具备了一种独特的气质——汇聚中西方音乐特点；有别于单纯的中西方音乐，追求着一种平衡；不受限于任何一方，追求自由的发展。这种气质正与他所追求的中西融合之音乐特点不谋而合。

在借鉴西方现代作曲技法如十二音序列、音级集合、微分音等技术的同时，温德青尝试着全新的创作手法——将中国传统文化渗透至音乐创作中。过去那种认为以五声音阶为基础构成的旋律就是具有民族风格的单纯而狭隘的看法发生了转变，运用中国传统文化指导音乐创作来揭示更深层更内在的中国气质和民族精神才是他的追求。在探究和创作过程

① 鲍元恺 . 艺术的出路在于中西融合 [J]. 天津音乐学院学报 , 2006(3):16-22

中，他认真对待了归属意识[①]的问题，对作品个性的追求建立在此基础之上。强烈的民族自豪感迫使他将过去遵循的中国传统音乐内涵与西方作曲技术相结合的原则进一步衍生为中国传统文化内涵与西方作曲技术的结合。只有深层文化的深入才能使作品由内而外的透出中国神韵，体现出中国魂。

中国传统文化是中华文明演化而汇集成的一种反映民族特质和风貌的民族文化，是民族历史上各种思想文化、观念形态的总体表征，是指居住在中国地域内的中华民族及其祖先所创造的、为中华民族世世代代所继承发展的、具有鲜明民族特色的、历史悠久、内涵博大精深、传统优良的文化。它是中华民族几千年文明的结晶，除了儒家文化这个核心内容外，还包含有其他文化形态，包括诸子百家思想、琴棋书画、传统文学、传统节日、中华诗词、中国戏剧、中国建筑、汉字汉语、传统中医、宗教哲学、民间工艺、中华武术、民风民俗、衣冠服饰、四大雅戏（花鸟虫鱼）、古玩器物、饮食厨艺、传说神话、神妖鬼怪以及中国传统音乐。由此可见过去那种将中国传统音乐的曲调、素材、节奏等揉入现代音乐创作的作法仅仅是将中国传统文化渗透在音乐创作中微乎其微的部分。其实还有很多种形态的中国传统文化可以参与到音乐创作中。

如何从广博的中国传统文化中找到音乐创作中代表中国的符号，如何将更多的中国传统文化形式渗透到音乐创作中以实现中西融合，一直是温德青思索的问题。我们在他的三部打击乐作品中看到了他的努力。根据这三部打击乐作品，我将温德青运用的中西融合方式归结为以下三种：形形合一、意形合一、神形合一。

第一节　形形合一

这种融合方式简单说来就是代表着中国音乐元素的形式与西方作曲技法或者西方音乐元素的结合。代表中国音乐元素的形式包括中国的传统乐器、传统节奏、传统曲调等。这种方式是作曲家最容易想到的，也是比较容易被欣赏者感知的。

一、中西乐器的混合使用

《功夫》中选择的打击乐器既包含中国传统打击乐器，也包含了西方传统打击乐器。中西方打击乐器的交融也直接的表现出该作品的中西融合之特点。在这部打击乐作品中，作曲家使用了颤音琴。颤音琴与木琴类似，但琴键为金属，以琴棒敲打以产生旋律。颤音琴附有踏板，可延长音符。琴内设有颤音器，使音色颤抖。作曲家为了让颤音更真实，更符合作品中对气息的模拟，便选择让演奏者用手的上下摆动和嘴巴的一张一合来控制颤

① 归属意识是一种国家意识，是指人格正常的人必然站在自己国家和民族的立场上说话。这是一种本能，且没有比较，没有选择，也不容背叛。

音，使得这首乐曲出现了独特的技巧和音色。此外还有用手掌来击打颤音琴键，使得琴声变得温和朦胧，代表着阴阳中的“阴”。还有就是用手拍击三面镲，刹那间像晴空霹雳一样，得寂静的气氛突然显得紧张起来，代表着“阳”。作曲家通过改变西洋打击乐器常规的演奏方法，实现自己所追求的独特音色，更成功表现了阴阳两面的对立和互补。

《功夫》中充分利用马林巴来演奏大部分快速跑动的长线条旋律。在美妙而灵巧的旋律进行的同时，木鱼时而装饰点缀的音色，时而作为固定节奏为同时进行的旋律线条做打底音色，起到了画龙点睛的效果。作曲家牢牢把握中西打击乐器的音色特点，利于其中的差异与互补，将它们有机结合在一起。

《杨柳不怨箫》中的主奏乐器是中国传统乐器箫，西方的颤音琴和大量的非传统打击乐器共同为箫伴奏。呜咽的箫声绵延委婉，与颤音琴清亮的音色、快速的音流形成鲜明的对比。作曲家巧妙的设计，让看似不可能共存的音色有机结合在了一起。

二、中国传统节奏的运用

《悲歌》整体节奏的设计受到中国古代洛书的控制，其中的一些节奏片断，模拟了京剧中的锣鼓点子（详见第一章）。锣鼓点子由节奏型和音色组成。它作为一种独特的音乐符号可以暗示各种耳熟能详的社会背景、动作、情感等主题。尽管在这个作品中并不是由京剧中常用的打击乐器演奏的，但结合作品中京剧念白的音响，仔细听辨后还是可以品出锣鼓点子的味道。锣鼓点子的运用体现出温德青丰富的想象力和素材所具有的丰富象征性。

《功夫》中锣鼓点子主要通过表演者的呐喊来体现。表演者呐喊“匡台七台匡”、“七，七，七台匡……台七仓匡……”，用人声模拟锣鼓点子的节奏型。呐喊声穿插于马林巴快速跑动的长线条旋律中，间或出现京剧常用打击乐器锣和镲的声响。几种音响交织在一起是中西色彩的汇合。

锣鼓点子的使用常常显示出现代作品中最传统却也是最富创新的部分。它的加入一方面使人联想到传统的含义，另一方面又将传统加以改变、重新定义，赋予其新的内涵。

除了温德青以外，其他中国作曲家也有运用中国传统节奏的例子。比如：陈怡在其钢琴曲《多耶》的节奏安排上运用了我国民间音乐特有的节奏型：锣鼓音乐中的《鱼合八[①]》结构，以一种开放的姿态将《鱼合八》这个锣鼓牌子的数控节奏视为民族优秀的文化遗产进行创造性地发挥。因为《鱼合八》节奏的变化较多，引起很多作曲家的兴趣。瞿小松、罗忠镕等人都曾运用过。再比如朝鲜族传统音乐中的“长短”有十几种节奏形式以及变型。因此朝鲜族作曲家权吉浩利用“长短”节奏创作了钢琴曲《长短的组合》。变化丰富的节奏让作品增添了奇特的节奏感觉，同时又具有鲜明的朝鲜族音乐特点。

① 鱼合八的特点是 AB 两部分相加，音符数相同。A 部分音点数呈递减趋势，B 部分音点数则呈递增趋势。这种的节奏组合方式体现了一种数列美。

列举其他作曲家的部分作品是为了说明在我国丰富的民族音乐遗产中，蕴藏着异常丰富的节奏因素期待作曲家们的挖掘。

三、中国传统音乐与西方作曲技法的融合

在音乐创作中将中国传统音乐的旋律与西方技法结合的做法已经不是什么新鲜事了。这里与西方作曲技法结合的并不是纯粹的中国传统音乐旋律，而是传统音乐的形式或表演手法等。温德青在他的打击乐作品中运用了京剧的元素。京剧作为中国的国粹，其独特的音乐手法、丰富的表现力一直受到众多中国作曲家的青睐（比如陈怡、陈其钢等）。很多作曲家都在自己的现代作品中直接或间接的应用京剧中的音乐元素。

《悲歌》由吟诵部分和打击乐部分组成。吟诵部分采用了中国国粹京剧中念白的手法。京剧念白代表的是中国传统音乐表演形式，有京白、韵白、地方白之分。该作品运用的是韵白。作品描述了一个丢了孩子的母亲寻找孩子的故事。韵白主要靠语言四声的高低变化形成抑扬顿挫，更生动的表现母亲找不到孩子的悲伤与绝望。温德青更大胆的选择用男性来反串表演。男声在高音区的颤抖与嘶哑，更加深刻的刻画出一位母亲因为找不到丢失的孩子而濒临疯癫的悲惨形象。韵白的使用最直接的体现了中西融合，只要表演者一开口，即使是非音乐专业的欣赏者，也可以听出其中的中国味道，从而得出准确的判断：这部作品有中西融合的特点。（其实，上面所介绍的关于《悲歌》和《功夫》中锣鼓点子的运用也是京剧风格的一种体现。）

第二节　意形合一

这种融合方式应该理解为将代表中国文化的意象与西方作曲技法的结合。这种中西融合的方式要求作曲家发挥超乎寻常的想象力，对实际生活中存在的有形的中国文化材料进行加工，从而在头脑中形成可感意象，转化成能为音乐创作所用的材料。生活中有形的文化材料包括中国传统文学、中国的语言、书法、绘画、武术、诗词等。

一、中华武术的展现

中国功夫是武术的别称，后引申为达到了一定境界的某一项技能。温德青用《功夫》为自己的音乐作品命名，是为了体现自己的作曲技能，也为了表达该作品所达到的一种境界。中国功夫不是单纯的拳脚运动。它是民族智慧的结晶，是民族传统文化的体现，是世界上独一无二的“武文化”。为了表现这种文化，温德青在作品中设计了“咳、啊、呀”等拟声词，要求表演者在演奏乐器的同时大声呐喊，同时结合肢体语言，十分形象的展现出中华武术的风采。此时的表演者更像是一个正在练功的习武之人。人声是这部作品的精

髓所在。表演者模拟武术时发出的各种声音，时而气声，时而呐喊，配合着乐器演奏，达到武术“天人合一”的境界。而武术中讲究的抑扬顿挫，也藉由人声表现出来。

单靠表演形式来展现武术风采是不够的，必须让乐器也参与进来。所以对于西方的颤音琴，温德青设计的演奏方法有：敲击后用手掌在颤音琴琴键上缓缓上下造成颤音；嘴对准颤音琴键盘一开一合的造成颤音；在敲击该键时用另一个软锤按在该建上然后滑动等。大量的颤音都是慢速的，并且通过演奏者嘴部动作结合键盘来实现。这类颤音象征着气息，绵延的气息就像是练功夫者在运功，让听者很容易就进入功夫的气场中。

对于功夫的刚柔并济，温德青是通过音色、力度、速度的变化来展现的。他还要求表演者在休止时用太极的动作把音乐连贯起来，借用表演者驾驭乐器的各种动作来向我们讲解中国功夫的一招一式，用音乐的方式诠释了武术，充分展现了中华武术的精髓。

二、“洛书”对节奏的掌控

节奏的设计，在纯打击乐作品中起到至关重要的作用。在没有具体音高的前提下，节奏作为作品的主要结构力，体现了整部作品的创作逻辑和精神。《悲歌》中节奏的设计受到洛书的控制。通过第一章的介绍，我们知道洛书是中国古代求数的方法，其数列古老而独具中国文化内涵。洛书标志着中国原始文化的最高成就，只用了9个自然数排列成一个正方形（九宫图），形成华夏历史上影响深远的九宫图，以奇妙结构和无穷变化成为组合数学的鼻祖，令中外数学家为之叹服。它奠定了中华文化的初基，是中华民族原始文明的渊源，是人类最为珍贵的历史文化遗产之一。温德青能够通过自己的想象力，将洛书的原型数列中9个自然数作为节奏设计的原理不得不让人折服。在现代音乐创作中，已经有一些作曲家运用到数列，比如彭志敏在其钢琴曲《风景系列》中运用了菲薄拉齐数列来控制节奏，于京军在其钢琴作品《即兴曲》中运用了自己指定的数列来控制节奏。但谈到洛书的运用，温德青应该算是第一人了。

三、中国传统文化与西方音乐体裁的结合

《杨柳不怨箫》出自温德青的室内歌剧《赌命》。室内歌剧是指规模较小，适合剧场演出的小型歌剧。歌剧这种综合性艺术形式是从西方传入中国的。这部室内歌剧的内容是根据中国作家高晓声的同名小说改编。剧中有三首独奏性质的中国民族器乐段落：第一幕第一场中的古琴独奏《韶乐》、第一幕第一场中的琵琶与弦乐四重奏《风花雪夜》以及第二幕第二场的箫与打击乐《杨柳不怨箫》。在第三章中我已经说过，“杨柳不怨箫”这几个字让人联想到《凉州词》一诗中的那句“羌笛何须怨杨柳”，既拟人化又富有诗意，更体现出对中国传统文化的引入。在这部歌剧中，温德青虽然用了西方的音乐体裁，却立足于表现中国传统文化风格。比如《赌命》中有一段是三个孩子摇头晃脑地念着三字经，伴随着

乐队、架子鼓、竹板和击掌声，越念越快，越念越响，与混合着流行音乐 RA*mp* 风格、蒙古说唱、西藏辩经等因素的音乐纠结在一起。温德青还根据词音和词义的特点，对汉语“四声”进行符合逻辑的艺术化夸张处理，并把中国传统艺术中假嗓、滑音、京剧中无音练声方式和戏曲拖腔等做现代化的处理，巧妙地揉进歌唱中。所以，这部听起来相当现代、融合了多种风格的现代室内歌剧深深地植根于中国文化土壤之中。这部歌剧中无处不在的中国传统文化气息具有强大的力量，即便在瑞士首演时面对的是完全“听”不懂台词的外国观众，也能使他们“看”懂。原因是他们是把这部歌剧作为中国文化来接受的。他们不仅看见了中国元素：乐器（古琴、琵琶、箫等）和舞台表演（如打太极、抬花轿），还在音乐中听出了中国味道。

意形合一的融合方式相比第一种形形合一而言，具有一定的难度和深度。形形合一是对中国传统音乐节奏、旋律、乐器等直接的运用，而意形合一则需要作曲家将有形的但不能为音乐创作直接所用的中国文化材料转化成能为音乐创作服务的意象。这个转化的过程就是抽象[①]的过程。抽象是从众多的事物中抽取出共同的、本质性的特征，而舍弃其非本质的特征。就比如苹果、香蕉、葡萄等，它们共同的特性就是水果。得出水果概念的过程，就是一个抽象的过程。要抽象，就必须进行比较，没有比较就无法找到在本质上共同的部分。对作曲家而言这个抽象的过程也是一种提炼的过程，将诗歌、书法、绘画等有形的文化材料与音乐元素进行比较，抽取提炼出共同具有的特性。再以这个共性为切入点，将文化深入到音乐创作中。比如说书法与音乐的共性在于，写书法的过程中留下了可见的自然流动的墨迹，而在音乐创作中音符的运动同样有轨迹。

为了更深入的理解意形合一的方法，需要更多的作品来说明和验证。这里列举一些其他作曲家的作品。

1. 中国书法、绘画与西方技法的融合

周文中先生有着音乐家和书法家的双重身份。他成功的将中国书法的象征性、形象化以及运动特征与音乐表现和作品曲式结合。周先生所设计了用音乐表现方式来表现特定笔法，唤起了听众思想中独特的感受和想象，同时赋予音乐符号表情和内涵。比如他的作品《山涛》《第一弦乐四重奏“云”》和《第二弦乐四重奏“流泉”》。

贾达群的《吟》和《水墨画意三则》不折不扣的体现了书法和绘画与作曲技法的融合。《吟》的前两个乐章分别为“书”（书法）、“画”（水墨画）。第一乐章用音符塑造出不同的线条，时而锋利、时而柔弱；用织体构思出音乐的结构；用音乐的形式把书法精深、博大的思想内涵展现在人们的面前。第二乐章用音乐的形式表现中国画中的“水墨画”，从而使音乐形象化、具体化。在该乐章中，主要是通过各种丰富多样的节奏、音色和音区的变化表现出来。音乐看似零乱、毫无章法，但所有的音高、音色布局却都在作曲家的控

① 抽象，是从许多事物中舍弃个别的、非本质的属性，抽出共同的、本质的属性的过程，是形成概念的必要手段。

制当中，很好地对水墨画这一绘画体裁进行了描绘。

《水墨画意三则》三个乐章的标题与立意均源于“水墨画”这种中国传统绘画艺术的形式和观念，它们分别是：“工笔”、“浸染”和“泼墨”。从具体的技术层面来看，作曲家通过精致的节奏安排与细腻的和声及音色变化，于不同的侧面用音响刻画了从中国传统绘画艺术中所领悟到的意境和趣味。“点状”和“线状”这两类音色的对比与结合使得整个音乐作品层次分明，音响效果特别。同时也利于音乐与美术两种艺术门类的结合，以展现作曲家所要描绘的对象“水墨画”。

2. 中华诗词与西方技法的融合

贾达群《吟》的第三乐章是“赋”。“赋”作曲家自己解释为“诗歌”。诗歌是一种文学体裁，它以抒情的方式，高度凝练，集中地反映社会生活，用丰富的想象、富有节奏感、韵律美的语言和分行排列的形式来抒发思想情感。诗歌是有节奏、有韵律并富有感情色彩的一种语言艺术形式，也是世界上最古老、最基本的文学形式。诗歌的基本特点有：高度集中、概括地反映生活；抒情言志，饱含丰富的思想感情；丰富的想象、联想和幻想；语言具有音乐美。贾达群也正是鉴于诗歌的这些特点，运用音乐的形式，把内心理解的“诗歌”用音符加以刻画。

瞿小松作于1996年的《定风波》是为吟诵者与三位打击乐手而作的，由作曲家本人吟诵。他选取了苏东坡的两首词作《定风波—林中遇雨》和《念奴娇—赤壁怀古》，用排鼓、马林巴、非洲鼓、架子鼓等打击乐器的音色、节奏及响度在词间对诗词的意境境作铺垫和转换。打击乐的强弱起伏配合着词的意境，如强有力的通鼓奏响，就引出“大江东去”的吟诵，吟诵者以戏曲中“花脸”的气势对应着赤壁怀古的感叹，将苏轼诗中的意境与气魄表现得酣畅淋漓。听众在历史的时空中回溯。

“意形合一”是当之无愧的复杂的融合方式。虽然这样的融合方式似乎太高深，以至于欣赏者难以听到或者感受到中西方音乐的融合，但却让作品更加具有深入研究的价值。

第三节　神形合一

这种融合方式是指代表中国传统思想、思维方式，精神层面的内容与西方作曲技法的结合。比如中国的阴阳思维（由阴阳又可以延伸出太极、八卦）、儒家思想、道家思想、禅宗等与西方作曲技法的结合。

一、阴阳思维的指引

阴阳是事物普遍存在的相互对立的两种属性。阴阳理论已经渗透到中国传统文化的方方面面。阴阳思维是作品《功夫》的主导创作思想，全曲无处不体现出阴阳的对比。比如

力度、节奏、节拍、速度（这些都在本文第二章中详细分析过）等方面。我认为在该作品中作曲家选择中西打击乐器并用也体现出一种阴阳对比。中国传统的打击乐器是本土的，因此就是内在的，应该代表阳；西方打击乐器是外来的，则代表阴。镲、钹、锣、三角铁、铁风铃和颤音琴是金属类乐器，属于阳；而木鱼、竹风铃、马林巴属于木制乐器，属阴。中西打击乐器的并用和作品中力度、节奏、速度等方面都体现出阴阳两股势力的相互对立、互补和融合。

运用阴阳思维创作，其实是温德青对真善美的追求，符合他对好作品的评定要求。在《功夫》中阴阳双方的对立体现了“真”：宇宙间一切事物，包括自然界及人类社会的所有事物都是阴阳对立转化的产物，这是永恒不变的真理，过去是这样，现在是这样，将来也必然是这样，从自然科学和社会科学都可证明这一点，故称为“真”；阴阳的相互补充是“善”：一切事物都存在着相互对立的阴阳两个方面，这两个方面既对立又统一，有时以相互排斥的形式出现，有时又以相互补充的形式出现。其中，阴阳两个方面相互补充的形式是事物的最佳结果，故称为“善”；阴阳的和谐统一是“美”：事物所包含的阴阳两个方面，千变万化，呈现出繁多的组合形式，如这两个方面表现出和谐统一的组合形式，则给人以愉悦的感受，是美好的象征，故称为“美”。这些关于真善美的感受不是简单听一听作品就能体味到的，而是需要深入的挖掘和研究，方能参透其中之奥秘。可见在阴阳思维下的创作提高了作品的层次和境界。

尽管作品《悲歌》不是直接受到阴阳思维的控制，但控制其节奏的洛书与阴阳变化存在着密切的关系。洛书中的九个数字，以一、三、七、九为奇数，称阳数，二、四、六、八为偶数，称阴数。阳数为主，代表天；阴数为辅，代表地；五居中，属土。洛书是阴阳思维的一种文化表现。

二、其他神形合一的例子

温德青的《悲歌》和《功夫》表现出中国的阴阳思维与西方传统作曲技法的结合。但对于神形合一的融合方式而言，能够与西方作曲技法结合的不仅仅是中国的阴阳思维。为了更全面的理解神形合一的概念，也为了检验我所归纳出的神形合一的融合方法是否普遍存在，我借用周龙的《禅》和赵晓生先生的太极作曲系统来说明。

周龙先生称自己是以“佛教的”方式在创作音乐，《禅》是其最为出色的作品之一。在这部作品中，他将禅宗思想包含的“思想之凝聚与意识之扩散的统一”运用到创作中，将凝聚和扩散定为创作技巧中主要的对立面。作品既有清晰地结构，又有精致细微的暗示。音响上既鼓励清晰明确的存在，又鼓励神秘模糊的无极。

赵晓生先生根据《周易》中太极生两仪，阴阳两仪衍生万物的理论，观察音乐的现象，从对立的阴阳两极相互依赖、相互补充、相互对抗、相互转变的复杂关系中寻找音乐领域

中和弦、音阶以及各种音乐参数的变化规律。太极理论的提出除了可以用阴阳理论来解释现存的音乐创作技法外，还具有很高的开发性质，是将中国传统哲学思想和作曲技法融合的成功典范。

“神形合一”对作曲家提出了更高的要求，需要作曲家对中国的传统思想、思维方式和中华精神有深刻的理解和认识，同时还要具有精湛的技术。他们必须在透彻的参悟之后通过各种技法，将思想层面的内容转化并作用于音乐创作。这个转化的过程是一种变无形为有形的过程。这与“意形合一”的方式相比又进了一步，难度也相应的加大了。

当然，我所归纳的三种中西融合的方式只是理论的提炼，万不可割裂它们，孤立的看待。温德青在他的三部打击乐作品中也并不是单一的使用了一种中西融合的方式，而是混合使用的。三种中西融合的方式在其三部作品中的运用也相互联系相互影响着。随着这三种中西融合方式的阐述，再一次感受到温德青丰富的文化底蕴、深厚的音乐创作功底以及在中西融合方面所做的无数努力。

经过对中西融合方式的探索，温德青和许多中国作曲家已成功的找到了中国传统文化渗透音乐创作的各种切入点。他们从不同的角度出发，目的只有一个，就是在创作实践中吸收古老的文化遗产，试图实现博大精深的中国文化在音乐中的传承。

但我们也清楚的认识到，还有很多形式的中国传统文化没有被充分的运用到音乐创作中。这些没有涉及的领域还等待着广大作曲家们去发现和深度发掘。但“归根结底，中国音乐的前途并不完全取决于中国作曲家的“才能”，而是在于长期被忽视、听任衰落、甚至被压制的中国文化的潜力。”①

如果说曾经对西方音乐的引进与学习是中国音乐家们民族危机意识和自救意识的体现，他们急于摆脱“落后”的困境、缩小中西方的音乐文化落差，那么今时今日我们切不可还以为只有引进纯粹的西方音乐才是音乐创作发展的唯一方法。20 世纪的中国，被放置在东西方文化碰撞的历史情境中，中国作曲家们前进的主流方向是探索中西融合的新音乐。通过中国作曲家们现有的作品，我们已经欣喜的看到了他们将中国传统音乐、文化、思想与西方现代作曲技法相结合所做出的努力。只是未来的创作道路是曲折的，也无现成的模式可循。中国作曲家们一边要革新作曲技法，一边还需提高文化修养，提高创作的精神境界。希望中国传统文化的深度介入可以为现代中国作曲家的音乐创作注入新的生命力，希望未来中国作曲家的作品可以在漫漫音乐长河中留下深深的印记。

中西融合，不是简简单单的一句话，更不是单纯的中西方音乐元素的拼贴。中西融合的结果应产生一种全新的音乐。这种新音乐是两种文化共同的孩子②。对于这个“孩子”的诞生，我们也许很难说清楚它到底像父亲多一些还是母亲多一些（或者说它可能根本没有

① 周文中 . 华人作曲家何去何从 ?[J]. 音乐艺术 , 2008(01):46-51.

② [美] 爱德华 · 格林 . 中国与西方 : 一种新音乐的诞生 [M]. 王婷婷等，译 . 上海 : 上海音乐学院出版社，2009.

偏向父母中的任何一方），但至少我们可以肯定的是，它结合了父母的特点，并且是自由的，它会在异于父母所走过的道路上前行和成长。它会带着从中国作曲家那里获得的强大的生命力，以前所未有的方式不断发展和成熟。

结 语

一、打击乐创作领域的发展趋势

通过对温德青三部打击乐作品的深度研究以及对其他20世纪作曲家打击乐作品创作的广泛浏览，我大胆的对20世纪打击乐创作领域发展趋势做出以下几点归纳：

（一）新的节奏安排原则——数控

传统的打击乐作品中节奏的安排可能还要顾及作曲原则问题，现代打击乐作品则相对自由。为了使节奏不落入俗套但又章法可依，需要用另一些规则补充和壮大原有的作曲原则。于是作曲家们选择让节奏受控于数字（数字是十分明确的表达方式和符号），而数字再受控于某种科学技法或是某种民族文化。进入数控时代的节奏安排既能体现出新颖的组合方式，又能展现别具一格的文化内涵。

（二）淡化“乐器”概念

当马桶被谭盾搬上舞台的时候，当情欲之声被陈其钢运用到《蝶恋花》的时候，试问还有什么声音是现代作曲家不能用、不敢用的呢？在现代打击乐创作领域中，任何能发声的物件都可以使用在作品中，任何声响都可以存在于作品中（包括人声），再也没有什么指定使用某类乐器的说法。即使是传统非打击乐器，也可以通过改变其正常的演奏方法求得独特而不寻常的音色从而运用到作品中。

（三）跨越音乐领域，走向多学科融合

越来越多的现代打击乐作品向我们展示了打击乐领域所迈出的步伐，这一步一步甚至已经跨越了音乐领域，将数学、声学、自然科学等非音乐类学科融合在一起。这也反映了当今科学技术发展的一个总趋势：如果没有不同知识领域和技术之间的交叉融合，任何单一的领域或技术都不可能独领风骚。

（四）进入音画时代

广大现代作曲家们已经不能满足听觉上的冲击了，逐步过渡到听觉与视觉同步的阶段即音画时代，其目的在于通过音乐与画面的配合，达到一种听觉和视觉同步的表现效果，

使观看者能够感觉一种真实的艺术感应，引起共鸣。而这个画面可以是作曲家为配合自己的作品而精心选择的图像（静态的），也可能是现场表演过程中演奏者与乐器之间形成的画面（动态的）。

二、打击乐发展所蕴含的意义

现代打击乐创作的发展是迅猛的，以一种崭新的状态给世界带来更丰富的艺术享受。现代打击乐体现了一种世界性的趋势，乐器来源于世界各民族各地区。不论是传统打击乐器、非传统打击乐器、各民族打击乐器还是生活器具都可以活跃在打击乐的舞台上，体现了一种雅俗共赏的特点。下面我试着归纳几点打击乐发展的意义：

（一）打破乐器国界，真正实现大融合

传统意义上的乐器往往由于历史的原因而成为某个地区、某个民族或者某种民族文化的代表。而随着打击乐的发展，任何能发声的物体都可为作曲家所用，这其中也包括来自生活中的器具。这些来源于生活中的“乐器”中国有、美国有、亚洲有、欧洲也有，它们具有世界性和普遍性。现代打击乐的发展打破了乐器的国界，来自世界各地的发声物体汇聚到一起，实现了大融合。

（二）有利于演奏者提高综合能力

在现代打击乐作品中，乐器种类越来越多，演奏技法越来越复杂，有些独特的音色需要演奏者对力度、敲击位置拿捏到位。演奏者要想表演好作品，必须开动脑筋，通过反复练习琢磨出最合适的力度或敲击的位置。作曲家们不光要求演奏者可以驾驭作品中的乐器，更要求他们融入作品中进行情景表演，把自己和作品合二为一。有时候表演者也变成了一件乐器，比如温德青的《功夫》，演奏者在一个人演奏一堆乐器的同时还需要呐喊。

（三）有利于发掘更具有创新意义的记谱法与演奏法

现代打击乐作品追求创新和独特，作曲家们必须在乐谱中尽可能详细的说明自己的要求。因此在现代打击乐作品的谱面中出现了大量的文字说明甚至是图片说明。一些头一回被放置在作品中的“乐器”可以说谁也不会演奏，演奏者只能根据作曲家的要求（或者说是想要获得某种音色）与其共同探索演奏方法。

（四）音乐更加贴近生活，音乐的回归

生存环境的改变使得人们对音乐的要求也发上了变化。过去，人们对音乐的依赖表现为一种对艺术的向往，听音乐是一种陶冶情操，提升自身艺术品位的方式。而现在社会发展飞快，生活压力变大，人们需要排解、需要发泄、需要在音乐中找到真实。即使现在的音乐中反映的是生活中的假恶丑，人们也欣然去接受。因为这样的音乐是贴近生活的，是真实的。现代打击乐作品中的乐器有一部分来源于生活，人们听到这些熟悉的声响会自然而然想到自己的生活。与生活如此之近的现代打击乐实现了音乐的回归，从生活中来，回到生活中去。

吸取着许许多多优秀作曲家和打击乐演奏家不断注入的新鲜养分，现代打击乐飞速的成长着。前赴后继的现代作曲家们会不遗余力的为追求新的乐器和音色不断努力探索。我相信现代打击乐会以更新的创造给世界人民带来更为丰富的艺术享受！

参考文献

（一）专著

[1] 爱德华格林．中国于西方：一种新音乐的诞生 [M]. 王婷婷等，译．上海：上海音乐学院出版社，2009.

[2] 陈鸿铎．利盖蒂结构思维研究 [M]. 上海：上海音乐学院出版社，2007.

[3] 傅利民．音乐论文写作基础 [M]. 上海：上海音乐出版社，2004.

[4] 傅利民．音乐论文写作精讲 [M]. 北京：人民音乐出版社，2010.

[5] 库斯特卡．宋瑾译 .20 世纪音乐的素材与技法 [M]. 北京：人民音乐出版社，2002.

[6] 李民雄．中国打击乐 [M]. 北京：人民音乐出版社，1996.

[7] 王震亚．中国作曲技法的衍变 [M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004.

（二）期刊

[1] 白海川．论组合打击乐独奏《功夫》[J]. 音乐探索，2010.

[2] 曹艺峰．浅谈音乐与想象力的关系 [J]. 文艺评论，2007(1).

[3] 程媛．哲理由与关爱——唐建平打击乐协奏曲《圣火 –2008》评析 [J]. 星海音乐学院学报，2007(4).

[4] 崔铁宁．不同时期打击乐传承小考 [J]. 剧作家，2006(4).

[5] 窦曼莉 .20 世纪早期中西方音乐融合的理论与实践——以作曲家谭小麟的艺术歌曲创作为例 [J]. 中国音乐学 ,2006(4).

[6] 段新波．浅谈近现代西方打击乐 [J]. 集美大学学报，2006(4).

[7] 范颖．用创造性的音色来塑造音乐的整体形象 [J]. 大舞台，1999(1).

[8] 菲利浦·阿莱博．关于现代室内歌剧《赌命》的对话 [J]. 福建艺术，2007(2) .

[9] 甘露．论音乐的情感特征 [J]. 吉林艺术学院学报，2004(4).

[10] 江有标 . 论西方 2O 世纪四大音乐理念 [J]. 丽水师范专科学校学报，2004(6).

[11] 李吉提 . 漫谈音色的表现与魅力 [J]. 视听技术，1996(5).

[12] 李鲤 . 浅谈节奏在音乐中的作用 [J]. 绵阳师范高等专科学校学报，2000(4).

[13] 李林 .20 世纪西方打击乐述略 [J]. 交响，2004(3).

[14] 李鹏云 , 张映兰 .“重叠渐变”——《Rompido》音乐结构力剖析 [J]. 黄钟,2004(1) .

[15] 李小诺 . 体验音乐的情感 [J]. 聊城师范学院院学报，2000(1).

[16] 廖文珺 . 建构现代音乐节奏训练的数理思维 [J]. 文史艺术 ,2009(7).

[17] 刘奇琦 . 用现代作曲技法表现传统戏曲——简析贾达群蜀韵第一部分“高腔” [J]. 音乐探索，2004(1).

[18] 刘亚光 . 律动，音乐的灵魂——打击乐学习漫谈 [J]. 音乐天地 ,2006(11).

[19] 刘永平 . 论多节拍对位及复节奏组合 [J]. 中央音乐学院学报，2008(4).

[20] 娄文利 . 室内歌剧《赌命》艺术特色评析及研讨会综述 [J]. 人民音乐，2005(6).

[21] 吕青山 . 特殊节奏探究 [J]. 乐府新声，2007(2).

[22] 马达 . 音色的构成及表现意义 [J]. 福建师范大学学报（哲学社会科学版），1994(2).

[23] 毛云岗 . 探究笛子“点、线”音色的技巧风格及掌控要领 [J]. 乐府新声，2010(4).

[24] 牛力 . 浅议音乐中节奏的表现作用 [J]. 固原师专学报，2006(2) .

[25] 潘广宇 . 当代电子音乐新音色创作运用分析 [J]. 大众文艺（理论），2008(9).

[26] 潘俊杰 . 阴阳五行合流新探 [J]. 西北大学学报，2009(9).

[27] 钱仁平 . 情绪结构、组织结构、音响结构的整合——温德青《小白菜为二胡与弦乐四重奏而作的变奏曲》的结构途径 [J]. 中央音乐学院学报，2003(4).

[28] 钱仁平 . 现代气质与民族风韵的交融——温德青的《小白菜：为二胡与弦乐四重奏而作的变奏曲》[J]. 中国新音乐，2001(7).

[29] 秦庆昆 . 论音乐中各乐音阴阳属性 [J]. 张家口职业技术学院学报，2001(11) .

[30] 任枫 . 浅谈“洛书”在音乐中的应用——解读温德青的人声与打击乐作品《悲歌》[C] 当代作品研讨会文集 . 上海音乐学院当代音乐周 , 2009(10).

[31] 王建勋 .20 世纪音乐的变化及其原因探寻 [J]. 吉林师范学院学报，1995(6).

[32] 王永宽 . 论河图洛书的哲学思维 [J]. 河南教育学院学报，2007(5).

[33] 肖晓莲 . 节奏——表达音乐情感的重要形式 [J]. 重庆大学学报，2001(7).

[34] 徐文正 . 谈 2O 世纪音乐中对音色的独特追求 [J]. 衡水师专学报，2001(12).

[35] 杨和平 . 欲望之镜——温德青歌剧《赌命》的创作技法与戏剧思维分析 [J]. 中央音乐学院学报，2008(3).

[36] 杨凌云 . 现代技法与民族民间音乐的化合——论钢琴曲《多耶》的创作特征 [J]. 黄钟，2002(4).

[37] 杨艺．跨入21世纪的中国打击乐 [J]. 艺术学 ,2001(2).

[38] 冶鸿德．等节奏的数理精神及其在20世纪的拓展应用 [J]. 乐府新声，2008(3).

[39] 于巧琳．论20世纪音乐新音色的开拓 [J]. 理论学术 ,2011(1).

[40] 张继桓．“洛书”数学 [J]. 内蒙古社会科学，1997(4).

[41] 赵露．中国民族打击乐的丰富性及其在民俗活动中的运用 [J]. 陕西师范大学继续教育学报，2007(6).

[42] 朱一平．激情演绎“当代”新乐震撼视听——2007福州当代室内音乐周掠影暨温德青作品音乐会观感 [J]. 艺苑，2007(12).

（三）论文

[1] 陈冰野．从20世纪作曲家的作品看打击乐的发展 [D]. 北京：中央音乐学院，2008.

[2] 段文晶．中国传统艺术与现代作曲技法的结合 [D]. 湖北：武汉音乐学院，2008.

[3] 徐赟．西洋打击乐与民族打击乐的同一性、相异性与相融性研究 [D]. 湖北：武汉音乐学院，2007.

[4] 燕飞．中国传统音乐的内涵与西方作曲技法的融合 [D]. 江苏：南京艺术学院，2006.

附　录

一、温德青生平及作品目录

温德青（De-Qing WEN），男，1958年出生于中国福建建阳水吉镇，瑞士籍华裔作曲家，瑞士音乐家协会与音乐版权协会会员。他曾毕业于福建师范大学音乐学院、北京中国音乐学院、瑞士日内瓦高级音乐学院、法国里昂国立音乐学院等。2005至2006年为美国纽约哥伦比亚大学访问学者，目前为上海音乐学院作曲系副系主任，当代音乐周艺术总监，作曲系教授、研究生导师。主要教授作曲、当代音乐写作与分析以及当代音乐演奏等课程。他的作品曾在世界各地上演，多次在中国、瑞士、法国、丹麦、英国、美国及加拿大等国家举行个人专场作品音乐会和大师班讲座。温德青是瑞士日内瓦“政府奖”与国际KIWANIS基金会“文化奖”以及瑞士Leenaards基金会“作曲家大奖”的得主，其个人小传亦被列入英国剑桥“国际音乐名人大字典”。自1991年底起他居住于瑞士日内瓦，近年来多次回国讲学与演出同时组织了多项中外音乐交流活动、委约和推广了众多中国作曲家的作品，为中外现代音乐的传播做出极大贡献。

作品目录

（一）中国期间

1983《中秋赋》序曲，钢琴独奏；84年发表于《音乐创作》；首演：盛喜郁；获宁夏文学艺术联合会一等奖。

1985《幻想曲》长笛与打击乐，麦克风；首演：贾白晓与宁夏歌舞团，西北音乐周，兰州。

1986《西夏女》舞剧音乐（合作）管弦乐；首演：宁夏歌舞团，银川；获宁夏文化厅一等奖。

1987《合唱，民乐个人作品音乐会》；首演：宁夏歌舞团，西北音乐周，西宁.

1988《童年在瑞金》电影音乐（导演黄军），演奏：上海电影乐团。

1989《江河水》二胡与管弦乐队变奏曲；首演：郑华延与宁夏歌舞团管弦乐队，于西北音乐周，1990，乌鲁木齐。

1990《丝路雄风》交响舞蹈组曲；委约：兰战歌舞团；演奏：中央乐团。

（二）瑞士与法国期间

1992《计一与计二》钢琴独奏；首演：Sebastien Risler，1995于日内瓦。

1992《夏天的雪》小提琴与大管弦乐队协奏曲；获日内瓦高级音乐学院第一奖.首演：独奏——Egdius Streff，协奏 -- 瑞士巴塞尔交响乐团，2001，1，27.

1993《大弥撒》无伴奏合唱。

1994《气》为Fl.Cl.Vi.Vc.Pf.Perc.而作；首演：Contrechemps乐团，1995于日内瓦。

1994《悲歌》为京剧念白与3个打击乐手而作；首演：温德青与CIP（国际打击乐中心），1995于日内瓦。

1995《第一弦乐四重奏》；首演：时代四重奏团，1995于日内瓦。

1995《悟》女高音，阿尔卑斯长号与低音提琴；首演：1995于日内瓦。

1996《春江花月夜》女声合唱；首演：洛桑女子合唱团，1996于内沙特尔；获内沙特尔音乐节作曲比赛首奖。

1996《痕迹之一》单簧管与钢琴；委约：日内瓦人民音乐院；为该城两所音乐院毕业生必试曲目；97年发表于《音乐创作》。

1996《痕迹之二》为Fl.Cl.Vi.Vle.Vc.Cb.Pf.2 Perc.而作；委约：日内瓦国际现代音乐节；首演：Contrechemps乐团，1997于日内瓦。

1997《小白菜》二胡与弦乐四重奏变奏曲；委约："音乐之友"协会；首演：温德青与时代四重奏团，1997于洛桑。

1997《草原的颤音》小提琴，大提琴与钢琴；委约："听众之友"；首演：A PIACERE三重奏团，1998于洛桑。

1997《第二弦乐四重奏》；委约："音乐之友"协会；首演：巴塞尔 TETRA 四重奏团，北京 99 国际音乐节，北京音乐厅。

1997《八卦》为 Fl.Cl.Vi.Vc.Pf.Perc. 而作；委约：瑞士国家艺术基金会；首演：苏黎士新音乐团，1998 于苏黎士。

1998《叙事曲》琵琶与弦乐四重奏；委约：时代四重奏团；首演：卢月音与时代四重奏团，1997 于洛桑。

1998《痕迹之三》双簧管独奏；委约：日内瓦高级音乐院；首演：Beatrice Zawodnik，98 年于中国音乐学院；发表于武汉音乐院学报 98《黄钟》。

1998《功夫》打击乐独奏；委约：日内瓦 CONTRECHEMPS 乐团与 CIP 国际打击乐中心。首演：Francois Volpe，1999 年 4 月于日内瓦。

1999《诗乐四章》室内管弦乐（14 乐手）；委约与首演：NEC 现代室内管弦乐团，2001 年 10 月于洛桑。

1999《牧童长笛》长笛独奏；委约与首演：Alexandre Magnin，2000 年 9 月于北京。

2000《吹吹打打》为管乐与打击乐而作（11 乐手）；委约：日内瓦国际现代音乐节；首演：Contrechemps 乐团，2000，4，2 于日内瓦。

2000《自言自语》三重奏为 12 个水晶杯而作，委约与首演：日内瓦大歌剧院芭蕾舞团，2000 年 8 月，日内瓦。

2000《猜调》三重奏为小提琴，双簧管与单簧管而作，委约与首演：日内瓦人民音乐院，2000。

2000《情歌》为大管弦乐队而作（感谢 KIWANIS 基金文化奖）。

2001《丝竹》长笛与弦乐四重奏，委约：德国科隆新音乐节，首演：Filix Renggli，Arditti String Quartet，2001 年 5 月。

2001《小人国的回旋舞曲》钢琴四手联弹，委约与首演：Mireill Bellenot，Claude Berset 2002 年 2 月，弗里堡。

2002–2003《赌命》室内歌剧（感谢 Leenaareds 基金会作曲大奖）。90'。首演：上海歌剧院与日内瓦现代乐团，2003 年 9 月，日内瓦莫扎特国际音乐节与上海大剧院。

2003《韶乐》低音提琴独奏。

2004《痕迹之四》17'。

2004《为唢呐与大型管弦乐队而作的协奏曲》，委约：瑞士法语区广播电台，首演：郭亚志（唢呐）、Dennis Russell Davies（指挥）和日内瓦罗曼斯交响乐团，2005 年 4 月 20 日，日内瓦 VICTORIA HALL。

2005《痕迹之五》22'。

2005《为二胡与民族管弦乐队而作的协奏曲》，委约：台北实验乐团，首演：严洁敏（二

胡)、瞿春泉(指挥)和台北实验乐团，2005年5月20日，台北国家音乐厅。

美国期间

2006《情歌与号子》8’25钢琴独奏。

2006《春江花月夜》20’为琵琶与室内乐团而作，首演：楊静(琵琶)、William Blank(指挥)和Collegium Novum Zurick，2006年9月22日，Zurich Tonhalle。

2006《螞蟻搬家》10’为四把琵琶而作。

海归期间

2007《痕迹之四》(民乐版)17’。

2007《为唢呐与大型民族管弦乐队而作的协奏曲》，委约：香港中乐团，首演：郭亚志(唢呐)、阎惠昌(指挥)和香港中乐团，2007年3月23日，香港大会堂，香港国际艺术节。

2007《一只鸟笼里的两只鸟》10’为双簧管与英国管而作，日内瓦CONTRECHEMPS现代乐团委约，于2007年10月5日首演于日内瓦CONTRECHEMPS现代乐团成立30周年音乐会。

2007《泼墨一》12’为九件乐器而作，瑞士NEC现代乐团委约，于2007年10月6日首演于瑞士。

2008《筝》为管弦乐队而作的小协奏曲，德国青年欧洲古典音乐节委约，汤沐海指挥，08年7月首演于中德六个城市。

2008《杨宗保与穆桂英新传》12’为阉人歌手与竖笛而作，瑞士国际现代艺术节委约，09年1月16日首演于瑞士。

2008年9月《不莱梅的音乐家》室内歌剧。

后 记

决定将温德青的打击乐作品作为自己的论文研究对象并不是一种偶然。在上音学习的日子里，让我全方位的接触了本科阶段从未涉及过的现代音乐领域。现代音乐追求自由与创新的理念让我深刻感受到音乐生命力的存在。写这篇文章之前通过阅读许多相关文献了解到，现代音乐在音色上的追求远远高于传统音乐。而传统音乐对具体音高和旋律歌唱性的设计则在现代音乐中被多元的音色和多角度的节奏设计所取代。“音色”“节奏”这两个关键词首先让我联想到的就是打击乐。在打击乐发展的历史长河中，第一次飞跃是实现了打击乐器从实用性到艺术性的转变，而第二次飞跃就应该实现打击乐器由配角向主角的转变。

曾经有不少人问我为什么要研究一个华裔作曲家，而且还是一个在世的作曲家。我倒觉得研究在世的作曲家益处多多，比如及时的沟通与交流能为研究提供很多有效信息。而这些得到作曲家证实的信息实在是比自己在家闭门造车得出的结论更具有可信度。当然并不是说作曲家本人的话就是真理，否则研究去世的作曲家岂不是没有真理可言？研究在世的作曲家确有便捷之处，避免自己在研究的道路上走弯路，也可以随时检验自己的结论是否违背了作曲家的本意。至于研究一个华裔作曲家（这里并不想上升到崇洋媚外这个高度）我只能说自己生长在中国，一直以中国的生活方式活着，也一直受中国式的教育。如果我对中国作曲家的研究都有困难，那还有什么能力去研究一个与自己生活在不同国度、不同生活方式、接受不同教育方式的外国人？我在这里呼吁，希望大家对华裔作曲家提高关注，因为他们代表着整个民族，代表着中国特色，代表着一种独特 的流派，他们肩负重任。因此希望我的论文只是一个开始，而不是结束。

在我搜集的文献资料中，有两篇与现代打击乐内容相关的文章，在仔细比对后我发现这两篇文章除了篇名、作者、期刊名不一样，内容上几乎连一个标点符号都不差！这让我很震惊。在这样一个需要真才实学的时代，我为这等可耻的行为而感到悲哀！在自己的文章中借鉴别人的成果是可以的，但绝对不是这样照抄。任何一个人都应该本着尊重学术和对学术负责的态度来完成自己的论文。因此在我写作这篇毕业论文的过程中，虽然遇到了很多的困难，但我都没有想过要不劳而获。

来说说我对自己论文中所研究的温德青三部打击乐作品的感受吧。虽说是创作上各有各的特点，但真要我选择的话，我还是最喜欢《悲歌》。

所有前辈大师在他们的音乐中所写的那个永恒的主题不知道大家是否还记得，那就是爱！每个民族的大师，即被历史定论并被全人类视作精神财富这一级的大师们，只不过在不同的时代，不同的国度，用他们自己独特的风格，独特的手法，独特的方式体裁，一次又一次不断地向我们揭示了同一个永恒的主题而已。我想把这称作“永恒的爱”。我们在所有先辈大师的音乐中所感受到的，正是这个东西。

当然，或许绝大部分西方现代音乐早已改变了这个“爱”的主旨。那我们中国音乐家是否因此也宣布同意？我们宣扬中华文化，就应当用我们民族的语言、民族的文化遗产、我们中国作曲家的独特手法、风格，去再一次地揭示那早已被先辈大师们揭示了无数次的、属于全人类永恒的爱的主题。在《悲歌》中，我有幸找到了这份爱，因此我感动到不能自已。在没有乐音、没有固定音高的一部打击乐作品里，我居然会感动！我想正是那爱的主题产生了作用吧。除了我以外，中国的现代作曲家们在创作中应该也找寻它吧？！

在文章写作过程中，曾多次遇到写作误区和盲点，最终能坚持下来要感谢我的导师陈鸿铎教授。他治学严谨，在繁忙的工作之余对我给予悉心指导、提供无微不至的帮助。同时要感谢我的研究对象温德青教授。在得知我将要研究他的三部打击乐作品后，温老师毫不吝啬的把作品原谱借于我复印，并主动告之通过什么渠道才可以搜集到相关的资料。在写作过程中温老师也一直很关心论文的进展情况。在此对温老师表示深切的感谢。

囿于学识，不足之处烦请诸位专家批评指正！

刘子彧

2011 年 3 月于金陵

传承、借鉴、融合、发展

——姚恒璐部分室内乐作品的纵向音高结构分析

□张宝华

摘　要：本文选择了姚恒璐教授的三首室内乐作品进行纵向音高结构的分析与研究。这三首作品是：钢琴组曲《雁北印象》(1980年)；《五首钢琴前奏曲与赋格》(1990年)；《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》(2004)。文中在传承部分重点分析了作曲家在作品中如何大量运用晋北民歌二人台主题、五声调式核心音列与纵向音高组织等中国音乐元素；在创作过程中，如何对西方传统和声方法、近现代和声方法与作曲技法的借鉴为第二部分；本文第三部分研究的重点是，作曲家在上述三首作品中是怎样将中国民族民间音乐元素与西方作曲技法有机融合，构思作品；在不同作曲技法与中国民族民间音乐元素相融合下又会产生怎样的音高结构。作为中国改革开放后第一批作曲家中的一员，姚恒璐教授同其他作曲家一样，在这30年时间里为中国专业音乐的发展做了大量的理论研究和实践尝试。无论是作品中对中国传统音乐元素的运用，还是对西方作曲技法的借鉴，再到将两者完美地融合在一起创作出高质量的作品，这其中都饱含了作曲家发展与创新的精神。除了以传承、借鉴、融合、发展这条主线构思全文；创作时间与创作背景这条侧线也是不可忽视的。在30年的时间里，所处环境的变化以及中国专业音乐甚至到世界专业音乐的变化都会对每一位作曲家产生巨大影响，姚恒璐教授也不例外。所以，充分了解作曲家的创作时期及其背景，也有助于对其作品进行纵向音高结构的研究。

关键词：姚恒璐　传承　借鉴　融合　发展　室内乐作品　纵向音高结构

Abstract：It is selected four chamber music works of Professor Yao Heng_lu for the research of their vertical pitch organization in this thesis, which includes "*IMPRESSION OF YANBEI*"（1980）；" *FIVE PIANO PRELUDES AND FUGUES* "（1990）；" *RECALL— For Solo Cello and Seven Players*"（2004）. The first part "INHERITANCE" of this paper focuses mainly on how the composer uses a great quantity of Chinese musical elements, such as Er-Ren Tai, the themes from northern Shanxi folk songs, which combines core- row around pentatonic modes and vertical pitches, and so on. There is a discussion in the second part, which is how to borrow the traditional and contemporary techniques of harmony, as well as the Western composition skill in the creative process; In the third part, the main topic is how the composer logically integrates Chinese music elements with Western composing techniques to design and compose the musical works, and how the pitch organization will be produced after this integration, which is also the principal point of this thesis.As one of the first composers' group after 30 years of China's Reform and Opening up, Mr. Yao, same as the other composers in China, had done a lot of theoretical studies and compositional practice for the development of Chinese professional music. Either applying traditional Chinese music elements in the works or borrowing the Western composing techniques, and integrating both perfectly to create a series of music works in higher quality, the composer contains much of the spirit of innovation and development. In addition to the main clue "INHERITANCE, BORROWING, INTEGRATION, AND DEVELOPMENT" in this thesis, the composing time and background of the works, as lateral line, are also important. Since the over twenty years, the environment changes in China and in all over the world frequently will greatly impact each composer, and Professor Yao Heng_lu is no exception. Therefore, a great comprehension to the period and background of the composer's compositions should be much helpful to the research on the vertical pitch organization of his works.

Key words：YAO henglu, inheritance, borrowing, integration, development

引 言

在进入正文之前，先对本文分析的三首作品进行一下简单的介绍。《雁北印象》写于1980年，此时作曲家已经大学毕业在北京电台做音乐编辑工作。在这之前将近十年的时间里，在山西插队、上大学的经历以及山西的风土人情、人文地貌、地方的民歌小戏等，都给作曲家留下了深刻印象并对作曲家今后的创作产生了直接的影响。在姚恒璐教授近三十年的创作生涯中，许多作品的素材都来源于山西民歌与二人台曲调；而这些作品所要表现的内容也是作曲家在山西生活时的人生历程与心灵感受。《雁北印象》创作手法与其他三首作品比较，相对较为传统，主要集中在对五声性和声手法的探索与运用上，从这部钢琴作品上可以清楚地看到作曲家扎实的传统写作功底，许多五声性和声手法的运用在当

时来看是极有想象力的。《钢琴前奏曲与赋格 5 首》(1990 年)和《原始的音迹》(1991 年)都创作于作曲家留学英国期间，这一时期作曲家将创作的重点主要集中在将西方现代作曲技法与中国传统音乐元素相结合上。虽然这两部作品创作的时间极为相近，但却完全使用了不同的作曲技法。《钢琴前奏曲与赋格 5 首》是根据兴德米特的作曲技法原理对作品进行整体的构思和调性布局，在不放弃调性原则的前提下寻求十二个半音在整部作品中的平等性地位；并巧妙地尝试将中国五声调式典型音程、音列以及兴氏和弦分类表中具有典型中国音响色彩的Ⅲ组优选和弦加以开发利用并扩大化使用等。《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》写于 2004 年，作曲家在谈到这首作品的创作构思时说道："将多种作曲技法相融合并结合中国民歌主题元素来完成这部作品是我的写作初衷。"这部作品的两端采用泛调性写作，中间部分采用序列写作技巧，作曲家巧妙运用音阶思维、音程思维、音列思维的构思方式将西方现代作曲技法与中国传统音乐——《走西口》的主题以调式融入、集合贯穿、序列镶嵌等多种方式完美融合在一起。

在姚恒璐教授创作的五十多部作品中选择这三首作品作为分析对象主要出于以下两点考虑：其一，这四首作品的创作时间跨度几乎涵盖了作曲家到目前为止的整个创作历程，从 1980 年到 2004 年这二十四年是作曲家创作手法与风格日趋完善并逐步走向成熟的重要阶段。所以，选择作曲家不同时期写作的作品进行纵向音高和声的分析，不仅从中可以看到作曲家成长的历程，而且其中也印证了中国改革开放后的第一批作曲家在这三十年间为创作出具有真正意义的中国专业音乐作品所付出的不懈努力和取得的丰硕成果。其二，从这四首作品所运用的作曲技法与和声手法上来看，几乎完全不同，通过研究作曲家运用和声手法的变化过程可以从中总结出作曲家探索中国音乐素材与西方近现代作曲技法相融合的创作轨迹。

之所以选择这样一个题目，一方面，在对所选四首作品进行宏观的分析研究之后，笔者发现，这四首作品虽然在作曲技法与美感表达方式上有很大的差异，但作曲家所要追寻的共通目标是一致的，那就是既能够保持民族风格的神韵而又以种种新的作曲技法语言构思，创作出富有时代气息的音乐作品。另一方面，从微观上对每一首作品进行细致的音高结构分析之后笔者发现，每一首作品其自身所要探索的民族风格与西方作曲技法的融合是作曲家二十多年来始终不变的探索轨迹。所以，笔者经过反复思考，将主标题定为传承、借鉴、融合、发展。传承——每一位中国作曲家对于作品中民族风格的追求，都是在传承中华民族的文化气息与精神内涵，而对于中国音乐元素的运用更是本文传承部分的重点；借鉴——包括西方的音乐体裁，作曲技法等有益于我们自身音乐发展的所有可借鉴的东西都可以为我所用。融合——这一点是中国作曲家最最关注的问题也是本文的重点，如何将我国本民族音乐元素（传承）与西方作曲技法（借鉴）巧妙地融合在一起，创作出真正有中国特色、富有时代气息并经得住时间考验的专业音乐作品，是要求作曲家经过深入思考

和大量实践才能完成的。姚恒璐教授在这方面不仅有充分的理论研究与积累，同时也有大量的创作实践经验。发展——其实每一位中国作曲家的每一部作品都为中国专业音乐今后的发展积累了宝贵的经验，而每一部优秀的作品本身也都贯穿了传承、借鉴、融合、发展这一探索的历程。

作为改革开放以后成长起来的第一批作曲家，姚恒璐教授不仅仅在理论方面取得了丰硕的成果，曾先后发表论文著述 70 余篇（部）；还创作各类题材、体裁的作品 60 余部，其论文及作品曾在国内外多次获奖并受到赞誉。姚恒璐教授作为我国重要的音乐理论家、作曲家，与其他作曲家一道，为中国专业音乐创作的发展做出了积极地贡献。目前对于姚恒璐教授作品的纵向音高结构分析类文章几乎没有，本文希望通过以作曲家跨度 24 年的四首室内乐作品为时间的主线；四首作品中纵向音高结构的技术变迁过程为侧线，分析研究作曲家和声技法的变化过程。希望通过本文的研究，能够对中国新音乐创作中和声技法的民族化与纵向音高结构创新方面提供些有益的帮助。

第一章　传承——中国音乐元素的运用

一、民族民间音调的运用及西北部高原民歌的风格特征

由于姚恒璐教授在山西下乡、上大学、工作了十余年的时间，所以作曲家的很多作品中都大量引用了晋北民歌的主题。在本文分析的四首作品中，钢琴组曲《雁北印象》就像五幅素描画，线条清晰，生动朴实地描绘了雁北地区的人文地貌。这首作品中五声化和声手法的运用也与这些民歌旋律的风格特征紧密相关。《追忆》主要表现了姚恒璐教授在山西晋北插队的生活，并追忆了那个年代人们的思乡情怀。这首作品的音乐材料主要采用了晋北民歌《走西口》的素材。下面，简要介绍一下西北部高原民歌与二人台曲调的风格特征极其在作品中的运用。

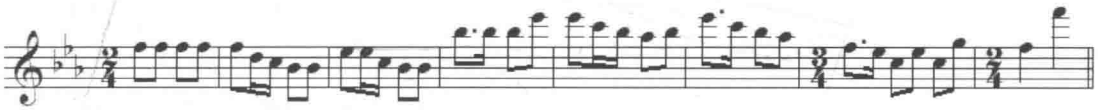
（一）晋北民歌与二人台曲调的运用

在本文分析的四部室内乐作品中，《雁北印象》和《追忆》都运用了晋北民歌和二人台曲调。钢琴组曲《雁北印象》共由五首钢琴小品组成，每个段落都采用了晋北民歌音调为主题加以重新构思和发展，力求表现五幅内容不同的生活画页，这五首精致的钢琴小品性格鲜明，通过对雁北地区的民间生活、自然景观和民间习俗的生动展现，描抹出一幅幅形象意境感十足的风俗画卷。这五首小品都有各自的标题：①乡间行（1'03"）；②恒山高

（3'13"）；③嬉戏（1"59"）；④山村小唱（2'48"）；⑤闹红火（2'46"）。其中《乡间行》表现了农民手推独轮车行走在乡间的情景；《恒山高》描绘出深邃、空旷、广漠的恒山雄景；《嬉戏》描绘出玩耍打闹的欢快场景；而《闹红火》表现的则是山村节日热烈的欢庆场面。这五首小品的主题都是作曲家在山西插队、上大学、工作时所积累的民歌曲谱。

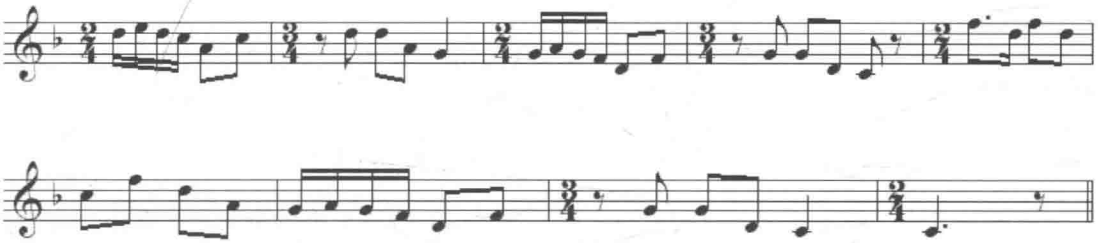
谱例 1：

（1）《乡间行》民歌主题



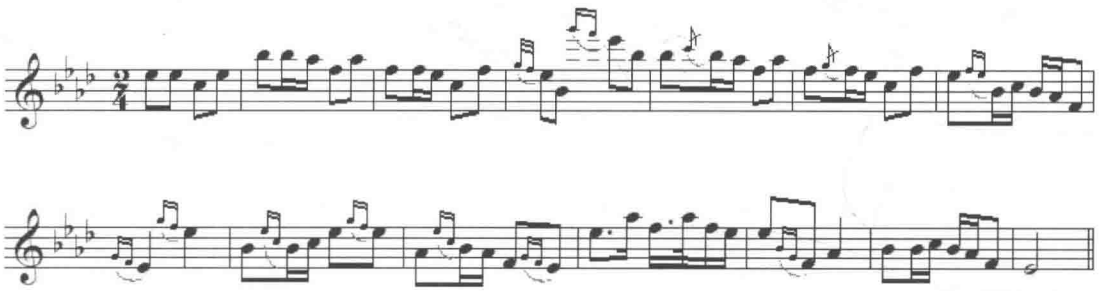
（2）《恒山高》二人台曲调

（3）《嬉戏》二人台曲调

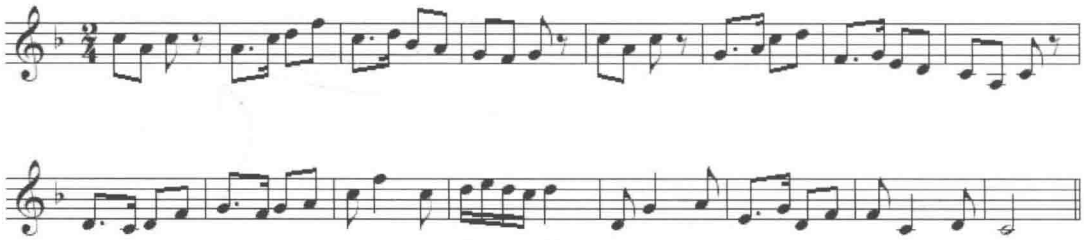


（4）《山村小唱》A 主题

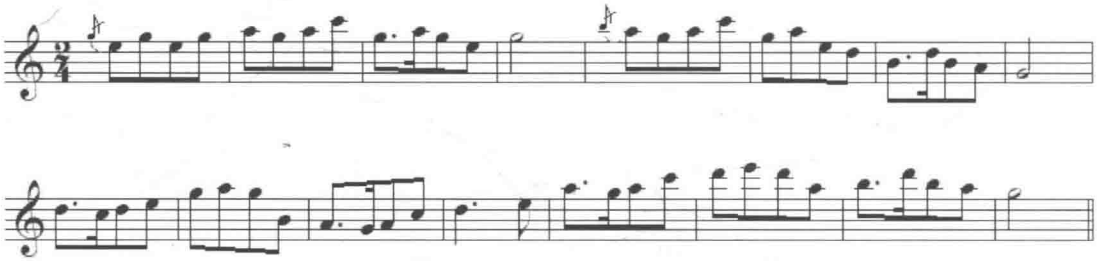
《山村小唱》B 主题



（5）《闹红火》“民歌风”主题 A



《闹红火》“民歌风”主题 B



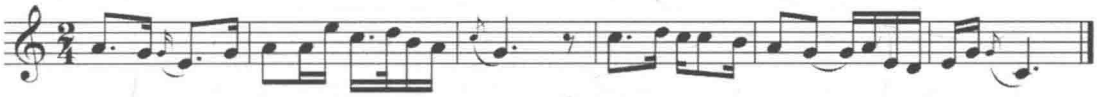
《闹红火》“民歌风”主题 C

在谱例 1 中，例举了《雁北印象》五首小品各自的主题，根据作曲家的介绍，这五首小品的主题可分成三类。一、采风搜集整理的民歌主题，例 1—（1）《乡间行》民歌主题就属于第一类。在与作曲家谈到这部作品的主题选材时，作曲家尤其强调了第一首作品的主题来源。“当时刚刚大学毕业，在雁北文化馆工作时听到一位老干部哼唱着一首地道的晋北民歌，随即将它记成简谱。”这部作品的第一首《乡间行》主题正是作曲家当时记录的这首民歌。二、根据二人台曲牌整理改编而成，例 1—（2）、（3）、（4）即属于第二类。由于作曲家长时期生活在山西晋北地区，经常在田间劳作时、日常生活中听到或看到当地人民哼唱或表演二人台这种在山西家喻户晓通俗易懂的曲艺形式，所以无形中对二人台曲调留下了深刻印象并搜集了大量二人台曲牌曲调，将之整理成册为今后创作使用。三、作曲家自己创作的“民歌风”主题。在《雁北印象》的第五首《闹红火》中，作曲家采用回旋曲式结构，自行创作了三条民歌风格的主题，见例 1—（5）中的三条主题。由于作曲家长时期在山西生活的经历，再加之作曲家在山西时经常参加各种民间演出并担任音乐创作工作，所以，对山西民歌风格的把握十分到位，第五首《闹红火》在《雁北印象》五首组曲中并没有丝毫主题之间不协调的感觉。

在《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》中，作曲家将二人台曲牌《走西口》

作为全曲的主要素材来源。

例 2：《走西口》主题



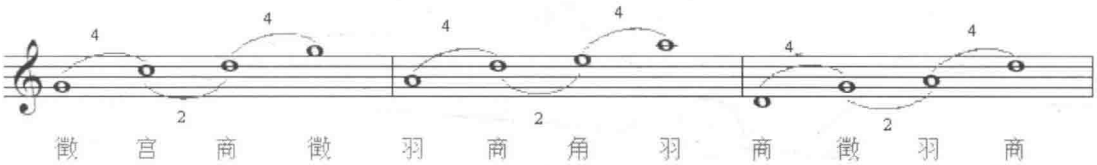
（二）西北部高原民歌的风格特征

“黄土高原这一特定的地貌，对本区的社会经济形态、文化生活、人们的心理、性格，特别是民间艺术品种等，向来有直接而强烈的影响。它不仅使这里同外部的关系上具有某种“封闭性”，而且由于这一地区长期受自然灾害的侵袭，地力贫瘠、城镇稀散、地广人少，因此，其内部的生产生活方式、社会阶层以及经济状态都呈现出一种“单一性”。“在这两种因素的影响之下，各类民歌体裁首先得以流传和发展的是山歌，其次才是秧歌、小调和劳动号子。”①

自然环境的封闭性和社会生活内容相对的单一性使本区民歌在总的风格上也具有单纯、统一和鲜明的风格特征。从姚恒璐教授的钢琴组曲《雁北印象》中所借用的民歌主题来看，其风格特征主要有以下几点。

（1）“五声化四音列”的骨干音作用：在西北部高原民歌的旋律进行当中，十分强调“徵—宫—商—徵”、“羽—商—角—羽”或“商—徵—羽—商”这样一种“四—二—四”度框架。这种“四音列”包括两个纯四度、一个纯五度和一个大二度。它本身具有较强的动力感，同时也可以变换自己的组合。（谱例 3）

谱例 3：



在钢琴组曲的各个主题当中，虽然调式不同，但却随处可见这种“五声化四音列”的骨干音结构（见谱例 1），多样的“四度”音调使旋律获得了一种特殊的格调，既同黄土高原苍茫、空荡的环境相吻合。在五声性和声手法中，也直接可以将这种四音列化横为纵作为极具五声特点的和弦构成方式。

（2）多样化的跳进音型：在晋西北的“山曲”和内蒙西部的“爬山调”中，经常使用很多大跨度的跳进音型。由于它们出人意料的效果，往往使旋律呈现出一种独特的色彩。这种跳进旋律音调的形成一方面可能是受当地方言音调规律的影响，另一方面还隐约反映

① 苗晶，乔建中．论汉族民歌近似色彩区的划分 [M]. 北京：文化艺术出版社，1987:80.

出与蒙古民歌音调之间的相互交流、渗透。在例 1 和例 2 中的民歌主题，其旋律进行都经常伴有大跨度的跳进音型。

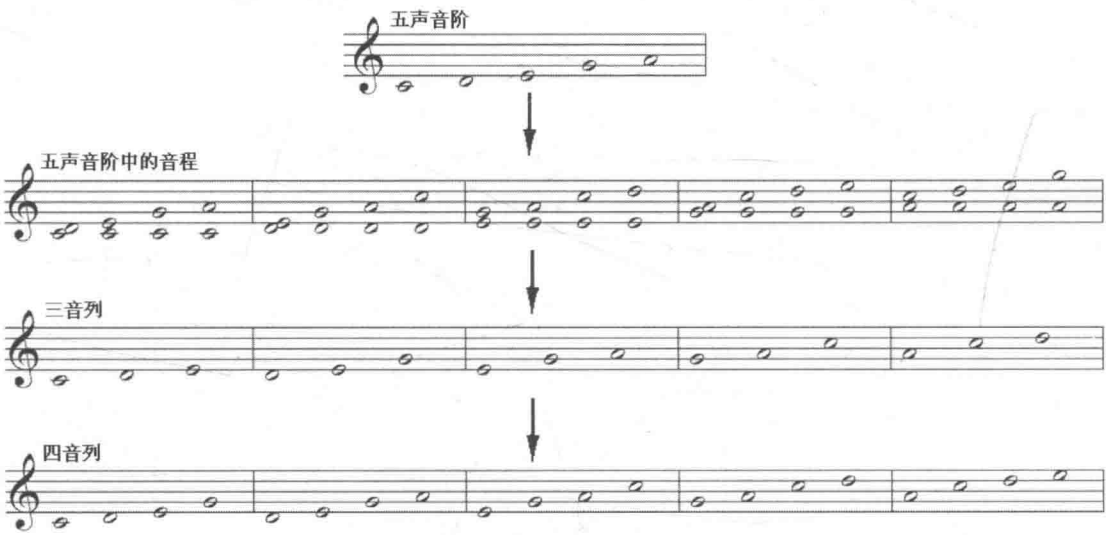
（3）主题结构的变化形态：民歌主题的句式结构一般都较为自由。根据主题表现内容的不同，上下两句主题的对应性结构主要通过加“衬腔”和变换节拍的形式进行变化。如例 1—（1）《乡间行》的主题当中，第三小节的加“衬腔”和第七小节的变换拍子就是通过句式结构的变化对主题所要表现的内容（农民手推独轮车行走在坑洼不平的乡间路上）进行侧面的烘托，这种表现手段在中国的民歌当中及其常见。在例 1—（3）《嬉戏》的民歌主题中，同样可以看见这样的变化形态。

二、汉民族调式的特点及运用

在《钢琴前奏曲与赋格 5 首》和《原始的音迹》中，作曲家并没有直接运用民歌或戏曲主题作为作品的材料来源，可是这两部作品无论是纵向音高结构形态还是整体音响效果都充满了浓郁的汉民族风格。这主要是因为，作曲家充分利用汉民族五声调式的音阶特点，将五声调式音阶以音程、音列的“镶嵌”形式和集合形式暗含于作品当中。这种化横为纵、纵横交错的音高结构思维使得作品即使没有运用中国汉族民歌为主题材料，也能充分体现出汉民族的风格特征。

在中国许多老一辈作曲家和音乐理论家的民族和声著作中，都不止一次地总结了五声音阶的调式特点。比如说，张肖虎先生在《五声性调性及和声手法中》一书中，将五声音阶的特点概括为音程——三音列——四音列——五声音阶。也就是说，将五声音阶中的音按照两音结合、三音结合、四音结合最后直至构成五声音阶。这种按照音程关系的分类方法使五声调式的特点清晰地表露出来。

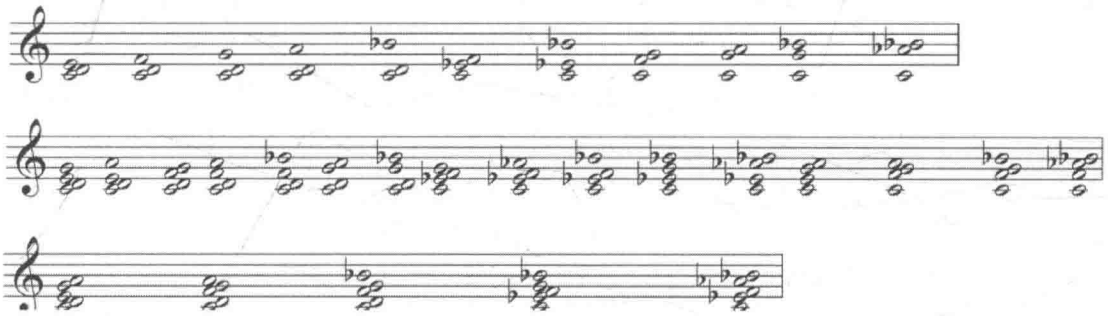
谱例 4：



通过谱例 4 可以看出，五声音阶的主要特点就是它的任何音组组合形式中都没有小二度（大七度）和三全音音程，而五声音阶中的唯一一个大三度则起到确定宫角两音的作用。上例中的音程、三音列、四音列的音高结构形式在作品《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中发挥了重要的作用，成为作品确立民族风格的重要因素之一。

在《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中，作曲家仍然以五声调式的特点为根本，重点运用兴德米特和弦分类表中的Ⅲ组优选和弦，从而突出作品所要追求的汉民族风格。

谱例 5：



谱例 5 是兴德米特和弦分类表中的 32 个Ⅲ组优选和弦，这些和弦都具有五声音阶的典型特征，也就是纵向音高结构中不具备小二度和三全音。如果运用兴德米特和声理论构思作品时，对这 32 个和弦在作品中重点使用，那么无疑将加强作品的五声化民族风格。姚恒璐教授在《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中，正是对上述 32 个Ⅲ组优选和弦进行扩大化使用，以此来突出中国五声化民族风格（后面第三部分将详细介绍Ⅲ组优选和弦进行扩大化使用问题，这里暂不详述）。

三、变换节拍以及民间锣鼓节奏的模仿

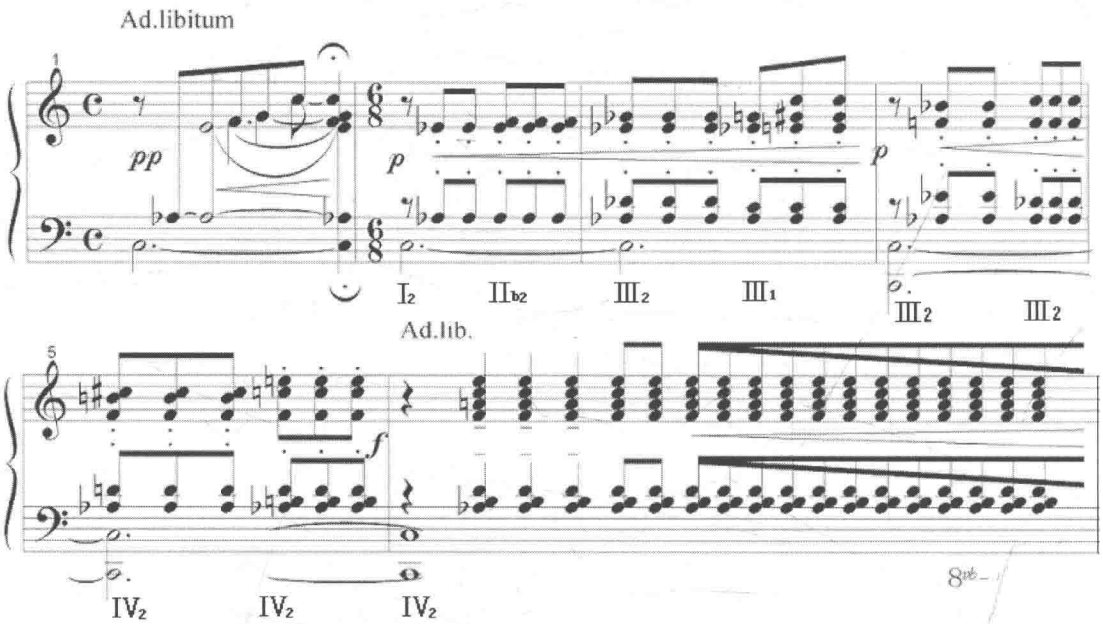
“中国既有节奏节拍很随意的音乐，也有很注重节奏节拍的音乐。后者绝大多数是合奏性音乐和舞蹈性音乐等。更有一些音乐主要不是通过旋律线条结构，而是以节奏的表现为主导的锣鼓曲等。民间的‘闹红火’、戏曲的情节进展，也要通过锣鼓等打击乐控制节奏，在以强调语言节奏的说唱、朗诵性音乐中，节奏更体现出重要的表现作用。”[①] 正如李吉提教授所言，在中国传统音乐中，无论是随意性的还是舞蹈性的节奏节拍，都是中国传统音乐中最为重要、也是极具民族特色的因素之一。在姚恒璐的所有作品中，都十分注重对中国传统节奏节拍的模仿与运用。在本文分析的四首室内乐作品中可以看出，跨度为 24 年的四首作品，其作曲技法以及音高结构思维方式是在不断变化、摸索以及创新的过程之中；可是对中国传统音乐节奏与节拍的模仿运用却是作曲家从开始音乐创作到现在，始终保持

① 李吉提 . 中国音乐结构分析概论 [M]. 北京 ：中央音乐学院出版社 ,2004: 50.

不变的一贯追求。

“西方现代音乐的节奏特点主要表现在对古典等分节奏和单一节拍的突破。其实，西方人对节奏、节拍的创新，许多是中国传统音乐中所固有的，所以中国现代作曲家也经常在创作中将它们联系在一起加以考虑。”① 从节拍方面来看，本文分析的四首作品中全部采用了丰富多样的节拍处理，这种节拍多样化的处理方式不仅是对汉民族风格的昭示，同时也形成了作曲家个人独特的写作风格。在《雁北印象》中，交替拍子与改变节拍重音的情况频繁出现。这些交替变换拍子与改变节拍重音的方法都直接来源于中国传统音乐的“死曲活唱（奏）”和“渐变”的节拍处理方式。除此之外，对纵向音高结构影响最大的节拍处理方式莫过于“散起”而后“渐快”的自然启动节拍形式。在《钢琴前奏曲与赋格 5 首》的开始部分虽然有明确的节拍限制，但乐曲的开始部分无论从宏观还是从微观来分析，都体现出一种“弹性节奏”特点，这种散起渐快的启动模式不仅仅是中国传统音乐中的常见形式，更对和声的紧张度递增营造了一个很好的“先天环境”。

谱例 6：



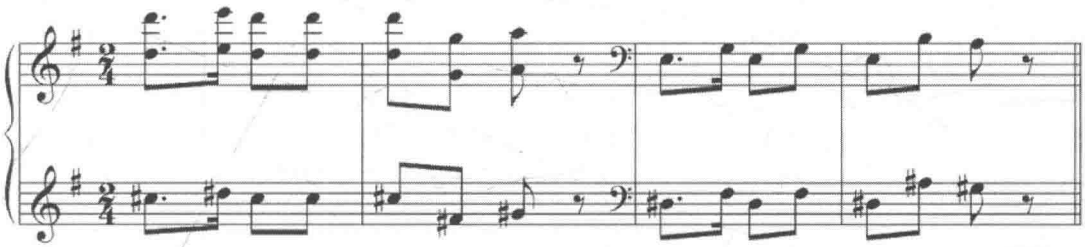
在上例中，第一小节的前五个音呈示了全曲五首作品的调性，前六个音又呈现出一种递减节奏的形式，第一个音至第六个音依次递减八分音符。其后的八分之六节 6/8 拍从表面看似乎节拍方整速度均匀，可实际演奏必须要采用“死曲活唱（奏）”和“渐变”的节拍处理方式。其和声的紧张度也随着节拍速度的渐快而变得极具张力，从 I 组和弦直至Ⅳ组和弦，和声紧张度逐渐递增。在本文分析的四部作品中，由于节拍变化与民间节奏的模

① 李吉提 . 中国音乐结构分析概论 [M]. 北京 ：中央音乐学院出版社 ,2004:488.

仿所引起的和声紧张度变化随处可见。

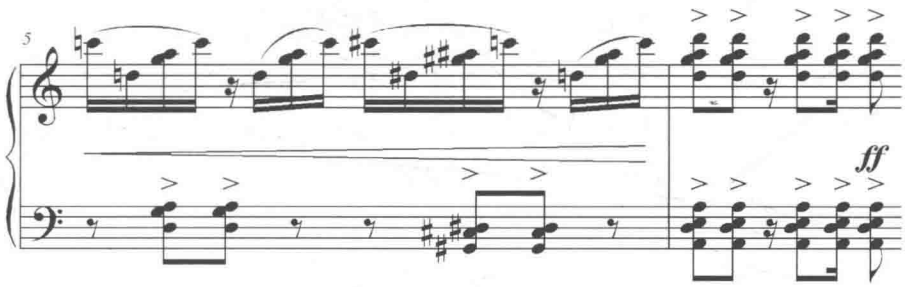
小二度音程是“尖锐的不协和”音程，它所蕴涵的丰富表现力是近现代作曲家大力开发的一个重要领域。虽然小二度和大七度不在五声调式范围之内，但这并不影响它在五声性和声手法中发挥重要的作用。姚恒璐教授在钢琴组曲《雁北印象》的第五首《闹红火》中，为了表现欢腾愉悦的节日场面，运用了相邻小二度和相隔八度的小二度模仿出民间“闹场锣鼓”的音响。（见例 7）这种小二度结构不仅仅是对民间锣鼓音色的模仿，其本身的纵向叠置结构又构成了双调性的写作手法，在例 7 中，高音声部为 A 商调式，低音声部为 ♯G♯G 商调式。

谱例 7：



谱例 8 是《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中 F 前奏曲第一段中的片段，具有鲜明的民族民间锣鼓节奏风格，这个片段里的民间锣鼓节奏贯穿在整首乐曲中，也用在了结尾终止处，而且在结尾时还将上例最后一拍半的节奏扩大以加强结束感。

谱例 8：



通过对上述三方面的分析可以看出，民歌主题的引用；五声调式的开发利用；民间节奏与变换节拍的大量运用，是姚恒璐教授作品中传承民族因素的重要三方面。在《雁北印象》和《追忆》中，作曲家直接引用了民歌主题；在本文分析的四首作品中，每一部作品都是以汉民族五声调式为基点，在西方作曲技法原则之下对其进行“开发利用”；民间节奏的模仿和变换节拍又在本文分析的四首作品中都进行了大量运用。由此可以看出，以上分析的这三方面直接对作品的纵向音高结构产生影响，并对作品民族风格的确立起到了决定性的作用。

第二章　借鉴——对西方和声方法及作曲技法的借鉴

“能够保持民族风格的神韵而又以种种新的作曲技法语言构思，创作出富有时代气息的音乐作品，应该是当今中国作曲家追寻的目标。技法、风格、审美情趣的多层面结合也应当是作曲家不断思考的课题。在当代音乐创作中，每一首有个性的音乐作品所探询的技法、美感表达方式都应有所不同，因而艺术创作反映人类生活的形态犹如万花筒，会呈现出千姿百态的音响组合”[①] 这段话即代表了姚恒璐教授的心声，相信也是中国当代作曲家的创作追求。在姚恒璐教授近 30 年的创作生涯中，每一部作品都力求扎根民族，与时代同行。就本文分析的四部作品来看，每一部作品都充分体现了民族风格的神韵，而每一部作品又都采用了不同的作曲技法与和声手法。从学习西方的新音乐到有能力创作出中华民族自己的新音乐，历经了几代中国作曲家们的努力。有“针对性”地借鉴西方作曲技法，使之更好地为中国作曲家所用，已经是当代中国新音乐创作的必然趋势。所谓“针对性”，即是指，在创作时要明确自己的创作风格、创作目的，以及作品所要表达的内容（当然，作为学习应该尽可能了解掌握共性和个性写作时期的各种作曲技法），有针对性的借鉴。本文分析的四首作品，每一首的作曲技法都不尽相同，其纵向音高组织原则也大不一样。可以说，作曲家在创作每首作品时都要清楚地知道自己的创作目的，以及作品所要表达的内容。借鉴——并不是“全盘拿来主义”，要在借鉴的基础之上，为“融合”做准备、为技术和风格上的“中西合璧”提供坚实的理论与技术储备。

一、三度叠置与非三度叠置和声方法

《雁北印象》写于 1980 年，当时我国已经实行了对外开放的政策，对于了解近现代音乐作品和作曲技术理论上，有了更为方便的条件。大量晚期浪漫派作曲家、印象派作曲家、民族主义作曲家、12 音序列作曲家、新古典主义作曲家以及其他部分“先锋派”作曲家的乐谱及音像资料相继传入中国，这对于 20 世纪 80 年代左右成长起来的新一代作曲家起到了不容忽视和不可低估的影响。姚恒璐教授在谈及《雁北印象》的创作时说道“在创作

① 姚恒璐 . 原始细胞产生出《原始的音迹》[J]. 音乐创作 .2000(03).

这部作品之前，民族主义作曲家格里格和巴托克对我的影响很深，探索和声的民族化以及对民歌旋律的运用始终在我的脑海中萦绕。”可以说，为雁北民间旋律配置多声部，从而探求五声化和声手法的运用是作曲家当时写作这部作品的初衷。在这部作品中，作曲家所运用的和声手法与本文分析的其他三部作品相比较是“较为传统”的。三度叠置与非三度叠置的纵向音高结构是作曲家借鉴的主要手法。

西方传统三度叠置和弦结构是否可以全盘借鉴过来为五声性和声所运用，可以通过对五声调式各音级上建立的三度叠置和弦进行排查。通过排查可以发现，不管哪种类型的五声性七声调式，只有建立在宫音与羽音上的三和弦，其和弦音全部是由五声骨干音所构成，其余的和弦都包含有偏音（变徵、清角、变宫、清羽）。而三度叠置的七和弦只有羽音上建立的和弦没有偏音的介入①。所以，有针对性的将三度叠置和弦形式借鉴到五声性和声手法中来是可行的，可是全部套用会与五声性旋律产生矛盾，与五声调式产生不协调的效果。所以，经过中国几代作曲家的努力，实践证明，在传统三度叠置的和声方法基础之上进行适当的发展与改造使之与五声调式的风格相融合是可行的。在第三部分——融合中，将对作品中涉及的三度叠置和弦进行论述。

非三度叠置和弦从和弦构成形式上看，首先，打破了传统和声三度叠置的和弦结构，使和弦形态出现了极为自由、多样而又复杂的局面。其次，非三度叠置和弦和声的功能性与传统和声相比较已经居于次要地位，色彩性成为和弦构成本身的重点。再次，非三度叠置和弦也是印象派和民族乐派作曲家的重要和声手段，它可以将印象派风格和五声民族调式音阶全部纳入其中。

二、兴德米特和声理论

姚恒璐教授创作于1990年夏的《钢琴前奏曲与赋格5首》，运用了兴德米特的和声方法控制整首作品的纵向音高结构。作曲家不仅仅将兴氏的理论与方法在作品中完美地展现出来，还将中国五声调式的音阶特征与兴氏理论融合在一起进行创造性的运用。在西方现代作曲技法和中国民族调式风格元素的有机融合下，这部作品中的民族性，现代性和多元性得以充分体现。这部作品完成时，正值作曲家在英国留学期间。在去英国留学之前，作曲家已经在中国丰富的民族、民间音乐熏陶下生活多年，并随其父——我国著名音乐理论家、音乐教育家姚思源先生学习西方传统作曲技术理论，并进行了多年的创作实践。留英之后，作曲家对西方音乐尤其是西方20世纪现代音乐进行了深入地学习与研究，这部作品正是在作曲家这种学习、生活背景下产生的。

在第三部分——融合的第二节中，将分三个部分对兴德米特和声理论在《钢琴前奏曲

① 樊祖荫先生在《中国五声性调式和声的理论与方法》第四章第一节当中曾经例举过谱例进行过专门的排查和讲解。

与赋格 5 首》中的创造性运用进行研究。

三、音级集合理论

“美国当代著名音乐理论家阿伦 · 福特以数学集合论为基础，通过对音高结构的内涵及其相互关系之间的量化分析与比较研究，为现代音乐结构尤其为无调性音乐结构提供了一套较为严密的分类标准和更为科学的分析方法，从而揭示出不同音高组合中所具有的多种形式关系。”① 这种本身为分析作品音高结构的纯数字化分析方法，在后来又被“反演”成为一种作曲技法。集合不仅作为独立构思乐曲的一种音高结构思维方式，还在序列写作中对音列的形成和控制音列截断上发挥着重要的作用。

在福特的专著《无调性音乐的结构》中，对音级集合分析方法作了系统而详尽的阐释，这里不在赘述。

姚恒璐教授在《追忆》中，借鉴了集合的理论方法。

四、泛调性与 12 音序列

泛调性（Pan-tonality）这一术语最初是由拉多夫 · 莱蒂（Rudolph Réti）在 1958 年出版的《调性、无调性、泛调性》中提出来的，主要是为了解释 19 世纪末期瓦格纳、德彪西等作曲家对调性语言的扩展现象。调性的‘游移性’是泛调性音乐作品的明显特点。这种扩展使音乐既不处于某一调性的控制之下，也不同时明显地呈现出两个及两个以上的调性（双调性 bitonality 或多调性 polytonality）关系，调性关系是游移在几个明细可辨别的调性中心之间。因而，在音乐分析当中人们往往称其为“调中心”，而不必加以确定为“调性。”更明确地说，泛调性是由“可移动的主音”的概念作为其主要的特点。它在音程、旋律音型及和声进行中，往往以不十分明显或者甚至是暗示的方式来体现和创造调性关系。泛调性现象不仅仅局限于某种学派的作品中，而是具有其普遍性。在 20 世纪 20 年代，斯特拉文斯基、兴德米特、巴托克、贝尔格等人创作的音乐中曾出现过多样化的泛调性现象。在这之后，此类手法的音乐作品得到了更为广泛的推广。

“目前音乐学术界所说的 12 音序列音乐是指勋伯格在 1908-1923 年间，在半音体系的自由舞调性写作时间的基础上，按照十二平均律半音的排列及对位的变化进行音乐创作的方法。12 音作品的写作基于种种不同的序列，以打破传统调性体系、摆脱大小调功能运动为目的。十二平均律半音在作品中的地位相同，没有主次之分，因而，这种半音音阶之间不存在传统的功能联系。”②

12 音序列是十二平均律半音阶中的音高级别，按照某种顺序的排列所产生。序列在

① 阿伦 · 福特 . 音级集合理论概述 [J]. 胡晓 , 译 . 音乐探索 , 1987(3).

② 姚恒璐 . 三种音高思维的创作理念与实践 [J]. 中央音乐学院学报 ,2008(3).

原形 P 排列的基础上，还可以逆行 R、倒影 I、逆行倒影 RI 等三种基本的变形。原形加上三种变形，总计四种排列形式，加之十二平均律存在十二种移位的可能性，每个基本序列都可以产生 48 种排列形式。近年来，许多中国作曲家在写作 12 音作品时，都不同程度地使用具有五声性截断的序列，以保证作品的五声风格。

在《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》中，作曲家在乐曲两端运用了泛调性写作手法，中间部分采用 12 音序列写作。这种写作方式并没有使整体音乐风格和技法产生不协调的感觉，反而相得益彰、锦上添花，这与作曲家运用多维作曲技法的融合写作是密不可分的。这部作品创作于 2004 年，当时作曲家已经回国任教，在谈到这首作品的创作构思时曾经说道："将多种作曲技法相融合并结合中国民歌主题元素来完成这部作品是这部作品的主要特点。"这部作品以山西二人台曲牌《走西口》的主题音调为主要素材来源，作品的两端采用"音阶思维"与"音程思维"相融合的方式，结合泛调性写作手法；中间部分采用五声性 12 音序列 + 卡农的作曲技法。整部作品在三种音高结构思维方式的控制下既具有浓郁的民族风格；又富有鲜明的时代气息。

五、三种音高结构思维方式

音阶思维、音程思维与音列思维是姚恒璐教授三年前在中央音乐学院开设的选修课《现代音乐的技法、风格与结构》上首先提出来的。在这之前与这三年期间，作曲家经过了大量的创作、教学和分析理论研究。在《三种音高思维的创作理念与实践》（发表于 2008 年《中央音乐学院学报》第二期）中，作曲家对上述三种音高结构思维方式进行了详细研究并进行了大量的例证。《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》即是运用三种音高思维的创作理念而进行实践的一部作品。

三种音高结构思维方式并不是什么独创的新的理论，姚恒璐教授只是将以往较为普遍和典型的作曲技法与音高结构方式进行总结与归纳，并在创作中进行融合使用。

（一）音阶思维

传统音乐写作大都是以音阶作为音高体系的基础，从中古调式、大小调音阶体系直至各个民族自身风格各异的调式音阶。可以说，音阶思维是共性写作时期典型的音高结构思维方式。而具体体现传统的音阶思维方式，则离不开功能性和声——三度叠置的和声方法。这就使得"音程"这一构成和弦的主要因素，与音阶之间形成了不可割裂的统一共同体；从而也得出音阶思维与音程思维的亲密关系。在个性写作时期，作曲家们也并没有完全放弃音阶思维的构思方式。在 20 世纪音乐中，全音阶、人工音阶、多调性、泛调性等各式各样音阶思维模式仍然以多样化的形式出现在作曲家的作品中。只不过与之前共性写作时期有所不同的是，功能和声体系的瓦解使 20 世纪的音阶思维大大有别于传统的音阶思维。此时的音程思维，直接决定了音阶思维。无论是全音阶的构建还是人工音阶的形成，都离

不开音程；就算是多调性与泛调性作品，也把横向与纵向的音程关系作为分析与写作的关键。所以，20 世纪的音阶思维其实是与音程思维共同存在，不可分割的统一体。

（二）音程思维

在传统乐理当中，已将音程分为大、小、增、减、纯等若干类别。不仅之前所说的功能性和声离不开音程；就连传统的动机思维方式也是以横向音程关系为主要判断依据。这一纵、一横的音程关系共同构成了共性写作时期音阶思维的主要模式。

可是进入个性写作时期，随着大小调功能体系的瓦解，传统和声的功能进行在作曲家的作品中越来越少见。可是，音阶思维并没有消失，各种人工音节都是作曲家常用的音乐素材，横向上的动机思维不但没有随着功能和声的瓦解而消失，反而成为作品控制音高结构相对统一的主要手段。这就给作曲家与分析者提出了一个亟待解决问题———既然音阶依旧存在，横向的音高结构可以由动机思维控制，可纵向音高结构的依据是什么？失去了传统的功能支持，作曲家如何控制作品的纵向音高结构，如何控制全曲音响的紧张度呢？——应该还是音程。

面对纷繁复杂的 20 世纪音乐。用音程思维控制非功能关系的纵向音高结构无疑是许多作曲家首选的技术手段之一。而阿伦·福特的音级集合理论，以其一整套完备的分析方法，在后来“反演”成为 20 世纪独树一帜的一种作曲技术理论。集合思维不仅与动机思维一样，可以在横向上控制音高结构之间的音程关系（并且是严格音程关系）；其纵向音高结构的控制手段更是填补了 20 世纪无调性作曲技法的一项“空白”。与此同时，集合思维不仅可以作为独立构思乐曲的一种音高结构思维方式，还在序列写作中对音列的形成和控制音列截断上发挥着重要的作用。

（三）音列思维

音列思维主要是指前文所论述的 12 音序列。在实际创作中，音列思维也可根据具体的创作情况而定，并不一定非要表现为 12 个音高俱全。12 音序列的截断形式也可以实施音列思维的创作。

在《追忆》中，全曲共分成 A B C D E F G 七个部分，A（富有表情的引子）是引自部分，十四小节，呈示了全曲音阶、动机、集合、音列的所有材料。B（深沉的歌唱）、C（激情的快板）、D（舒缓的叹息）为第一部分，主要运用音程思维和音阶思维。其中的 C 段（激情的快板）充分展现了大提琴的演奏技巧，形成了一个小的高潮部分。E（史诗般的述说）、F（激昂的高潮）为第二部分，主要运用了音阶思维、音程思维、音列思维三种音高结构思维方式相融合的作曲技法。特别是 E 段，作曲家运用民歌主题动机与六声音阶构成的十音序列与 12 音序列，以七位演奏家的卡农形式与独奏大提琴的自由声部构成了鲜明的对比，堪称作品的亮点之一。F 段落是全曲的高潮部分，这一部分将前几部分所有的音阶材料、音程材料与音列材料充分融合展开，形成全曲的高潮。G（宽广的颂扬与沉思般的尾声）

为作品的第三部分。该段的结尾部分钢琴声部完整的奏出了原民歌主题，仿佛从零散的回忆中回到了现实。全曲最后再现了 A 部分的主要材料。

在这一部分，笔者对本文分析的四首作品中所主要运用的西方和声理论和近现代作曲技法进行了简要的论述。其中,《雁北印象》运用了三度叠置与非三度叠置的和声方法;《钢琴前奏曲与赋格 5 首》借鉴了兴德米特的和声理论；《原始的音迹》借鉴了音级集合理论（音程思维）；而在《追忆》中，作曲家则将具体的技术理论上升到思维方式的层面，采用音程思维、音阶思维、音列思维相结合的方式进行构思。

第三章　融合——中国民族民间音乐元素与西方作曲技法的有机融合

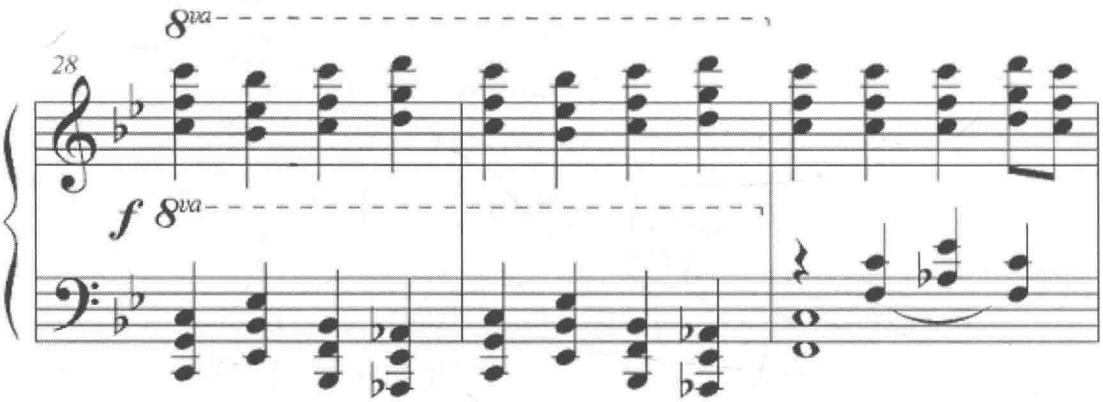
第一节　钢琴组曲《雁北印象》五声性和声手法的运用

在对这部作品五声性和声手法的运用进行分析时，首先要对当时（1980 年）我国民族和声发展状况进行充分地了解。在 1979 年 10 月，由湖北艺术学院（武汉音乐学院前身）创议并主办了“和声学学术报告会”。来自全国各高等音乐艺术院校的和声学学者及有关出版机构的代表共 56 人出席，这是自中华人民共和国成立以来和声学界的第一次全国性学术会议。桑桐先生在会议期间提交的的论文《五声纵合性和声结构的探讨》中主要论述和体现了五声调式的特性和五声调式类型的和声方法，这在我国的音乐理论界是第一次。随后在 1981 年 6 月，天津音乐学院举办了“巴托克学术研讨会”。这次以探讨巴托克将近现代作曲技术与民间音乐相结合为重点的学术交流会的召开，反映了和声学界对民族风格与现代技法相结合课题的浓厚兴趣。现在回过头来分析姚恒璐教授在 1980 年创作的钢琴组曲《雁北印象》主要原因是，经过近 30 年时间的沉淀，回顾当时改革开放初期，中国音乐理论界对中国专业音乐未来的研究和发展方向所作出的判断和指明的方向是正确的，作曲家的这部作品在当时的创作方向是超前也是富有想象力的。在这 30 年时间里，中国作曲家为了创作出富有中国特色和时代性的专业音乐作品进行着不懈的努力。这一时期的创作实践证明，只要沿着民族性和时代性的创作道路走下去，无论用什么样的体裁和形式，都可以创作出好的作品，具有中国特色完整的音乐体系的建立也一定会为时不远。

一、三度叠置和弦与五声性旋律音调的融合

（1）省略三音的和弦：徵、商音上的三和弦、七和弦和九和弦中多以“偏音”作为三音。为了适应五声音调的风格，有时可以将三音省略。省略之后，三和弦即空五度和弦，常具有空旷、飘逸的表现意义。这类和弦在《雁北印象》当中使用的也相当频繁。在第二段《恒山高》中的 28—38 小节当中，几乎连续不断地运用了四、五度骨干音和弦。（见例 9）由于四五度和弦带有空洞、模糊的特征，所以极具音响特性，更具有东方色彩。

谱例 9：



（2）替换三音的和弦：徵音上建立的和弦，其三音（“变宫”或“清羽”）可由四度音（宫音）或二度音（羽音）代替；商音上建立的和弦，其三音（“变徵”或“清角”）也可以由四度音（徵）或二度音（角）代替。所以无论用三和弦的三音上方音或下方音来代替三音，都将会在和弦中引出二度音程（多是大二度）和纯四度音程。

“以多寡而论，大二度（小七度）、纯四度（纯五度）是五声音阶的代表音程，而大三度（即小六度）是五声音阶的标志音程。在和声中如果多使用大二度以及纯四度便可具有五声音阶风格，而大三度（即宫、角）则标志一个五声音阶的形成并指示了宫音的位置（即调高）。”①

在钢琴组曲《雁北印象》中，几乎随处都可以见到这种以相邻音代替三度音的非三度叠置和弦。这种和弦之所以在这部作品中应用的比较频繁，一是因为前面提到的西北部高原民歌的旋律进行当中，十分强调“徵—宫—商—徵”“羽—商—角—羽”或“商—徵—羽—商”这样一种“四—二—四”度框架。如果把这种横向的“四—二—四”度框架做纵向排列就会形成下例第一个和第三个和弦。（如第二段《恒山高》的 1、2、3、6、等小节）；二是因为姚恒璐教授在创作《雁北印象》的第三段《嬉戏》时为了表现嬉戏的场面运用了大量的小二度音程，下列谱例后半部分的前四个和弦都运用了替代三音的方法，这四个和

① 刘学严 . 中国五声调式和声及风格手法 [M]. 吉林：时代文艺出版社 ,1995.

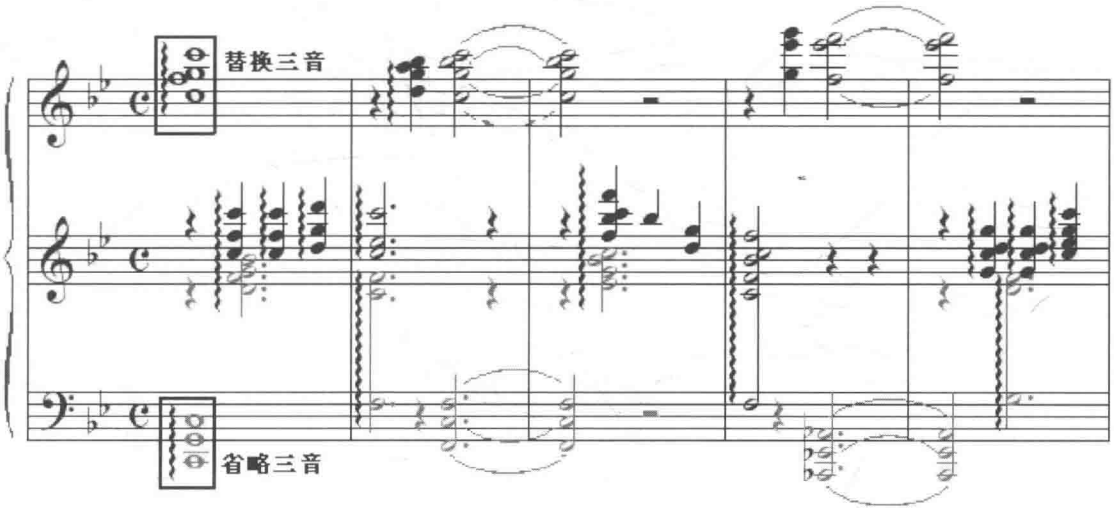
弦替换后的音都与冠音形成小二度并且与根音形成增四度。虽然小二度与增四度并不是五声音阶的代表音程，在五声性和声中应用不多，但是作曲家将其用在表现嬉戏碰撞的音乐中显得非常贴切，并与五声性旋律结合的恰到好处。（见例 10）

谱例 10：

替换三音的和弦是为了更好的保持五声化民族风格。而替换的和弦三音与和弦五音之间形成的大二度音程发展到今天的小二度音程替换，不仅仅可以看作是五声化和声手法运用的一项技术变革，同时也可以把它视为一种思维方式的发展。替换三音后形成的小二度音程虽然从某些层面看，破坏了五声音阶的某些特性；可是这种替换又使五声音阶与现代和声思维相接轨，极大程度的丰富了五声化和声的“语汇”。

（3）省略三音和弦与替换三音和弦的并用：在《雁北印象》中，作曲家不仅仅频繁使用省略三音和弦与替换三音和弦，在《恒山高》中，作曲家还将以上介绍的两种和弦形态并置使用。在例 11 中，作曲家巧妙地将钢琴织体分成三个层次，在低音声部中，作曲家固定使用了省略三音和弦形式，在高音声部中交替使用了替换三音的和弦形式。

谱例 11：



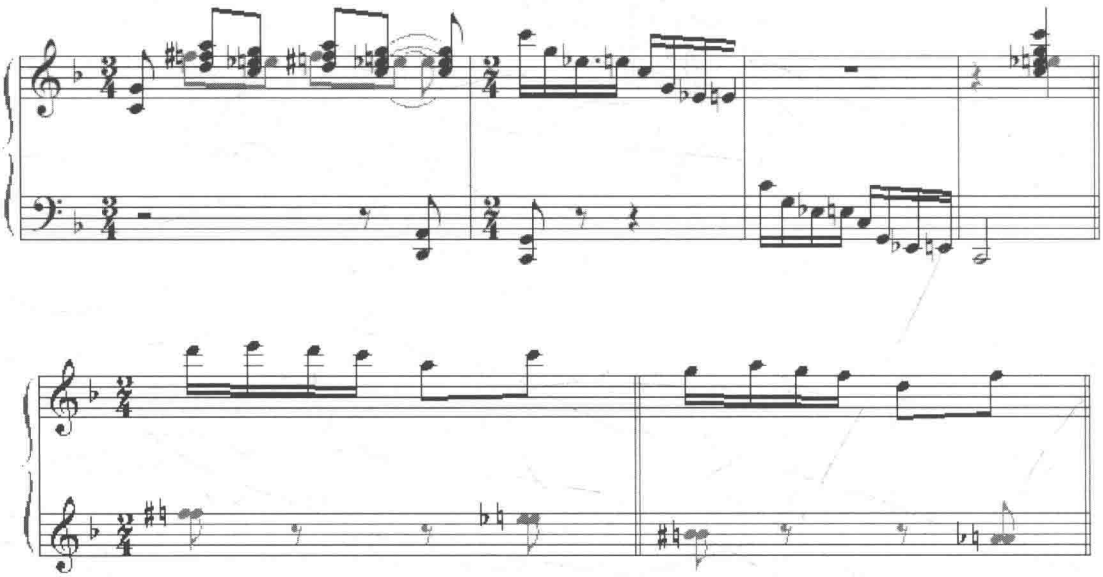
（4）并列三音：在三度叠置和弦中，将根音上方的大小三度音同时出现，便构成了并列三音的和弦形式。从和弦构成上来看，这种并列三音的和弦形式使和弦的功能性明显削弱，色彩性增强。在并列三音和弦中，两个“并列的三音”之间形成小二度关系，根音与两个并列三音之间分别形成大三度与小三度。由于五声音阶当中没有小二度（大七度）音

程，所以并列三音的使用使缺乏动力的五声性和声引进了偏音，使五声性和声更具色彩性与现代性，从而出现了三度与非三度并用的形式。

谱例 12：

姚恒璐教授在钢琴组曲《雁北印象》的第三首《嬉戏》的 8、9 小节就使用了并列三音和弦，在 14—17 小节，并列三音甚至做为单独的声部放在低音部使用，用以表现标题“嬉戏打闹”的情景。碰撞”的小二度音响增添了乐曲“嬉戏”的生动形象。（见例 13）

谱例 13：



在谱例 13 中，作曲家不仅使用纵向并列三音的三度叠置形式，还使用了横向的和弦分解形式。从并列三音和弦的结构形态来看，它主要有两种使用方式，第一，并列三音和弦的运用体现了“双调式”原则。巴托克在《匈牙利新艺术音乐的基础》（1945 年《巴托克论文书信选》）中曾经提到：“不仅是不同调式可以重叠，普通的大小调音阶同样可以这样做，或者说得确切点，可以构成大小调综合音阶。其结果我们可以得出一个具有双重三音的三和弦，一个小三度和一个大三度。”巴托克为了说明他的设想，还例举了《小宇宙》中的 NO.108。在这部作品中，巴托克尝试了 D 大小三和弦的并置使用，♯F 音和 F 音同时作为 D 三和弦的三音，体现了 D 大调和 d 小调相结合的双调式原则；第二，作为色彩性和

弦使用。在上例中，作曲家运用并列三音和弦不仅仅使调式色彩趋于“中性化”，避免了调式显示的过于“直白”，更重要的是，同时出现的小二度音程使和声的色彩性更加鲜明，与标题相辅相成。

二、非三度叠置和弦与五声性旋律音调的融合

（1）四度（五度）叠置和弦：“在我国出版的五声调式和声专著中，针对五声性调式和声中的和弦结构问题，主要有两种不同的观点：一种是主张仍应以三度叠置的和弦为主，通过对配置方式的适当调整，使其适应五声性调式的风格特点；另一种观点则认为，五声性调式的特征影响着和声的风格，其和弦的结构也因此而表现出不同的特点，在五声性调式的和声配置中，必须打破三度叠置和弦的一统天下，而采用多种多样的和弦结构。”[①] 姚恒璐教授更倾向于第二种观点，他认为，创作中要针对所需要的音响效果和五声性旋律音调的特征将和声的“动力性”与“色彩性”放在同等重要的地位。和弦只是和声的基本材料，不应夸大旋律与和弦的关系，应该多注重旋律与和声的关系，各种和声方法在与五声性调式和声的结合中，只要进行适当的处理，都能得到良好的效果。正如张肖虎先生所说“近现代音乐是从脱离传统和声音响的角度，而不是从调式功能的角度来考虑四五度叠置的和弦的；而在五声性调式旋律的和声中，这种和弦来源于我国民族乐器的结构及定弦习惯，是基于其符合五声性音调的特点来使用的。从而在强化五声性调式风格的前提下肯定了四度和弦的运用。”他还认为：“调式是和弦产生的基础，调式的多样性相应地导致了和弦的多种结构。不同的和弦结构结合序列安排和织体写法会产生不同的表现力。五声性调式和声很重要的一环就是表现在和弦结构方面，在创作实践中充分利用其结构的特点及其对比、变化，可丰富与增加民族风格。”[②]

四、五度叠置和弦从外形上来看，要有隔四垒一或隔五垒一的特征。它们与隔三垒一的和弦（也就是三度叠置和弦）有着根本建制上的区别，所以在音响色彩上完全是两回事。这类和弦音响较为空泛、特异，呈现出中立的性质。这类和弦没有转位形式，只有原位形式。之所以没有转位形式，一个是为了与前面提到的五声性多音和弦相区别；另一个原因是，转位之后会出现二度，这样就破坏了这种等音程结构的音响。

在《雁北印象》的第一段《乡间行》中，姚恒璐教授尝试着用四度叠置和弦手法来表现黄土高原上乡野之间空旷神怡的心灵感受。（见例 14）。

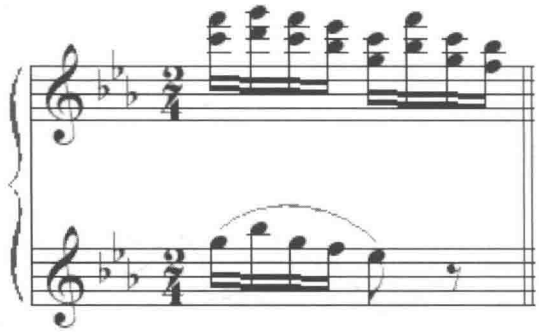
---

① 张志海 . 通过对几部和声论著的比较分析看我国五声性调式和声理论的发展 [J] . 黄钟，2002(1) .

文中将黎英海《汉族调式及其和声》、吴式楷《和声学教程》、谢功成 马国华《和声学基础教程》中所提出的对于四五度叠置和弦的观点归为第一类;将王震亚《五声音阶及其和声》、张肖虎《五声调式极及其和声》、刘学严《中国五声性调式和声及其风格手法》归为第二类。

② 张肖虎 . 五声调式极及其和声 [M]. 北京 ：人民音乐出版社 ,1987 .

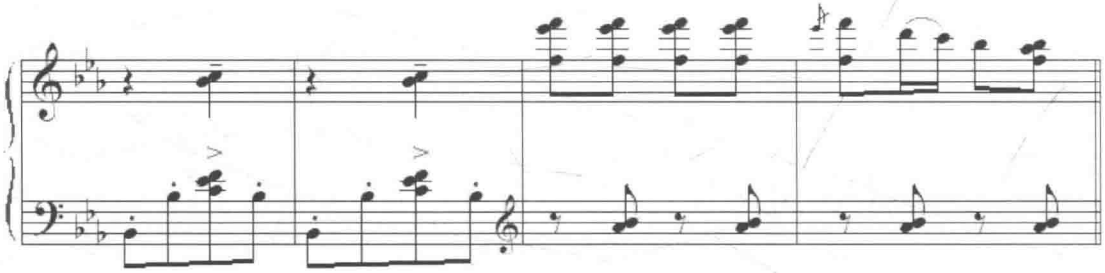
谱例 14：



（2）二度（七度）结构的和声材料：二度结构的和声是以大小二度为基础而形成的。在实际应用中，既可以是单独的二度音程，也可以是由二度音程叠合而成的各种和弦形式（其中也包括二度和三度、四度的并用）。在《雁北印象》当中，二度结构的和声材料运用主要分为大二度的叠置和小二度的叠置两类。

①大二度在独立声部使用："大二度音程的性质，从传统到近现代的国外音乐理论都把它列在'温和的不协和'这个级别上。"[①] 在民间音乐旋律中，由于大二度和小七度包含在五声音列之内，所以应用的十分广泛。在《乡间行》中，作曲家就大量地使用了这种大二度的和声材料。（见例 15）

谱例 15：



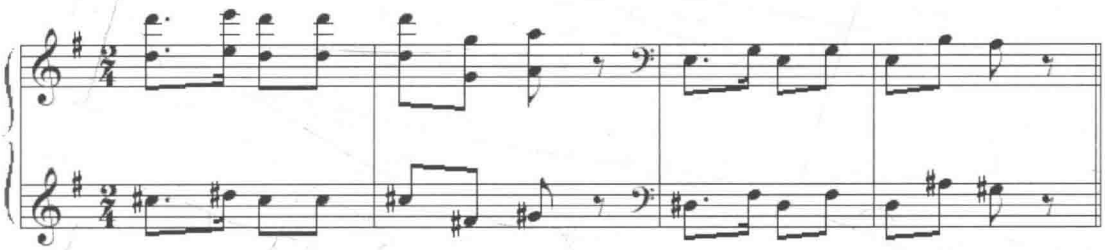
在上例当中，从和弦的外部结构来看，大二度和小七度分别在各自声部中进行着，并无直接关系。但左手声部清角的加入使大二度和小七度的纵向音高结构关系隐含在五度结构中。这种精细的和声处理方法在作品中比比皆是，形成了这首乐曲多声结构的主要特点，并使音乐语言具有鲜明的民族风格。

②小二度音响下的双调性写作手法：小二度音程所蕴涵的丰富表现力是近现代作曲家大力开发的一个重要领域。虽然小二度和大七度不在五声调式范围之内，但这并不影响它在五声性和声手法中发挥重要的作用。姚恒璐教授在钢琴组曲《雁北印象》的第五首《闹

① 王安国 . 现代和声与中国作品研究 [M] . 重庆 ：西南师范大学出版社 ,2004: 25.

红火》中，为了表现欢腾愉悦的节日场面，运用了相邻小二度和相隔八度的小二度模仿出民间“闹场锣鼓”的音响。（见例 16）这种小二度音响效果一方面惟妙惟肖地模仿出民间锣鼓热闹嘈杂的音响效果，另一方面，在两个声部严格的小二度音程进行下还形成了相差小二度的双调性写作手法。在下例中，高音声部是 a 商调式；低音声部为 ♯G 商调式。上下两个声部共同构成了小二度音响下的双调性写作手法。

谱例 16：



第二节　兴德米特和声理论在《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中的创造性运用

从《钢琴前奏曲与赋格 5 首》整体音高结构上分析，作曲家强调的是 12 个音级“平等化”，不拘泥于以往调式的五音——七音甚至更多音的人工音阶。这就使作品的半音化效果大大增强，扩大了音乐的表现力，也增强了作品的时代感。可在 12 音平等的基础上，调性“主音”仍然存在（五首作品都有自己的主音），既然存在主音，自然也就离不开上下纯五度音对主音的支持作用。所以，无论在每一首作品的横向旋律中（确定旋律根音）；还是纵向和弦（确定和弦根音）和终止式中，纯五度音程都起到决定性的作用。在兴德米特和声理论中，Ⅳ级和Ⅴ级音对于主音的支持作用与传统和声相比较是有过之而无不及的，无论是旋律根音还是和弦根音，都要首选纯五度和弦的低音，可见主音和纯五度音程的重要性。

在对《钢琴前奏曲与赋格 5 首》进行分析时，除了要了解 5 首作品的调性布局和纵向音高结构关系，横向的旋律进行也是分析的重要对象。因为，作曲家在创作这首作品时，充分考虑到了在 12 个半音平等地条件下，如何体现旋律的民族化。因为这首作品并没有直接借鉴中国传统民歌元素作为主要素材进行创作，而是采用西方传统前奏曲与赋格这种套曲体裁形式和兴德米特和声理论进行创作，这就使作品的民族化风格非常难以掌握。所以，作曲家对横向旋律中所蕴含的民族化元素和纵向音高结构所重用的优选Ⅲ组和弦就成为分析这首作品的关键。

一、《钢琴前奏曲与赋格 5 首》的整体调性布局

在用“前奏曲与赋格”这种套曲形式进行创作时，一般都是在一个调性上创作一首前奏曲和一首赋格曲，该套曲也是如此。5 首前奏曲与赋格的调性依次为 C——♭A——E——F——G，在最后一首赋格曲的结尾，作曲家选择结束在 C 大三和弦之上，作为全曲的收束。

从五首前奏曲与赋格的调性布局来看，作曲家有自己独特的逻辑安排，整首作品采用了以 C 为调中心的五个对称性的调性布局方式，其他调性来源于 C 的上、下方纯五度和上方下方的大三度，即：F——♭A——C——E——G 。这五首作品的调性布局安排即体现了镜象设计原则，又充分体现了兴氏和声理论音序 Ⅰ 中关于调性运动趋势的理论。如果以 C 音作为“父母音”，G、F、E、♭A 四个音都是 C 的“子音”，属于关系最近的几个音。从音序 Ⅱ 的角度来考虑，作曲家选择了靠近音序 Ⅱ 左边纯八度的两组和声力较强的音程组纯五、四度和大三、小六度。之所以选择这样的调性布局我想作曲家主要有如下考虑：C 作为五首作品中第一首的调性音强化了始祖音 C 的地位，特别在全曲的结束音又回到 C 音上更充分强调了 C 音的重要性。而作为由五首套曲作品构成的一部钢琴作品，既要有突出其单独个体风格的要素，又要有将五首前奏曲与赋格统一的因素。如巴赫的《平均律钢琴曲集》运用了以 C 为基础的上行半音顺序，充分体现了传统十二平均律的思维模式。姚恒璐教授在运用兴德米特和声理论创作这部作品的同时，相信也充分考虑到音序 Ⅰ 和音序 Ⅱ 在整部作品调性布局方面的重要作用。

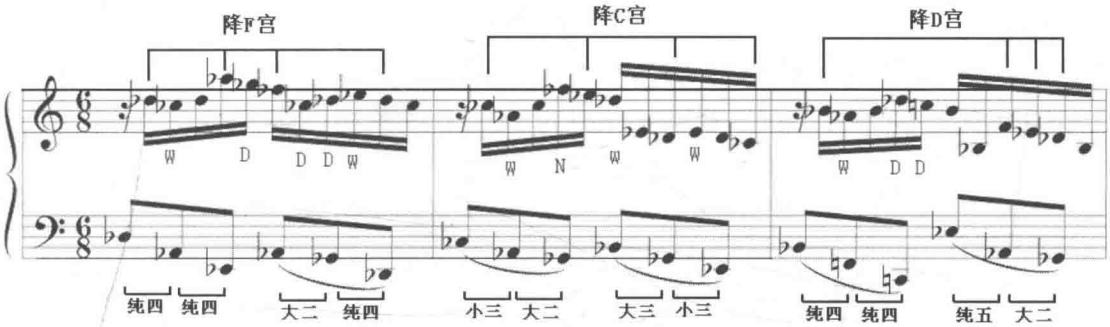
作曲家在 C 前奏曲的引子（也相当于整部作品的前奏）第一小节即将五首前奏曲与赋格的调性主音完全呈现出来，并纵向排列成 Ⅲ 2 和弦结构（见谱例 6 中的第一小节）。

二、五声音阶典型音程、音列与兴氏旋律理论的“镶嵌”式融合

（一）旋律根音进行——五声音阶的“点镶嵌”

旋律音级进行在兴氏看来总是与和声有着密切联系，各音连续横向发音时，总能找到旋律的根音，其根音确定的方法与音程根音确定的方法相同。一般来说，一条旋律的根音至少要有两个以上，至于两个以上多至多少个，常由旋律的风格和作曲家的趣味和意图所决定。而兴氏认为，如果一条旋律只基于一个根音（一个和弦），将产生一种静止的，以至最坏的，一种另人厌烦的感觉。姚恒璐教授正是根据兴氏上述理论原则，将五声音阶中的“典型音程、音列”以旋律音级进行的方式还原回旋律当中。在兴氏和声理论大的前提背景下，将五声音阶典型音程、音列隐含于旋律当中，使民族五声风格以这种“根音点镶嵌”形式隐含于旋律之内。则形成了对兴氏和声理论的一种“民族化运用”。

谱例 17：

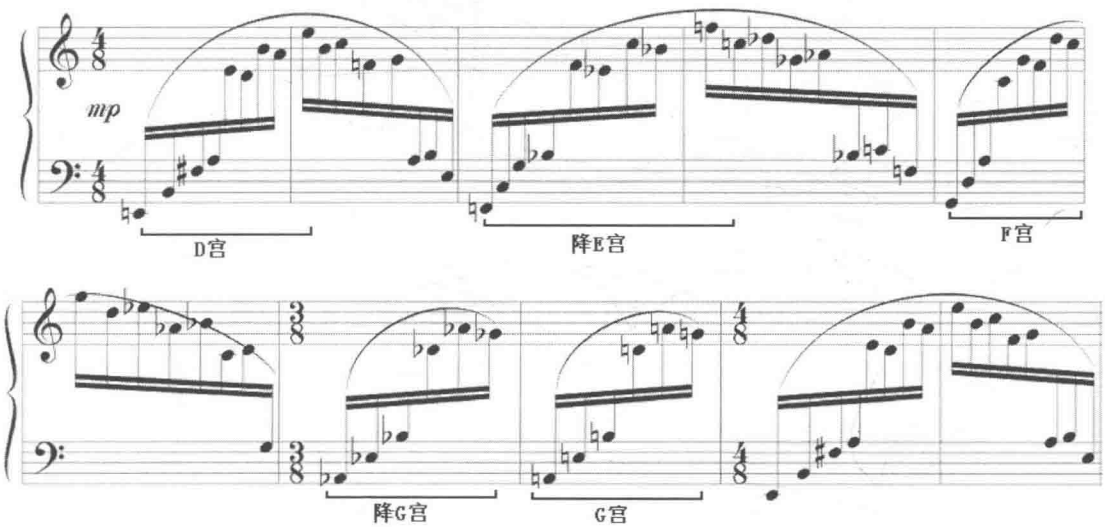


谱例 17 是 C 前奏曲的第 7-9 小节。其中的左手低音声部是作曲家有意将纵向音高叠置的三音和弦写成分解和弦形式，其音程关系都是五声音阶中所包含的音程，没有小二度和三全音。左手声部是以三拍为一和弦续进单位，右手是以一小节（六拍）为一条旋律线。右手的每一小节的旋律根音都可以明显的构成五声化调式典型音列，并且都含有大三度音程关系，能确定宫、角两音。两条旋律线纵向的音程关系以五声性典型音程为主。

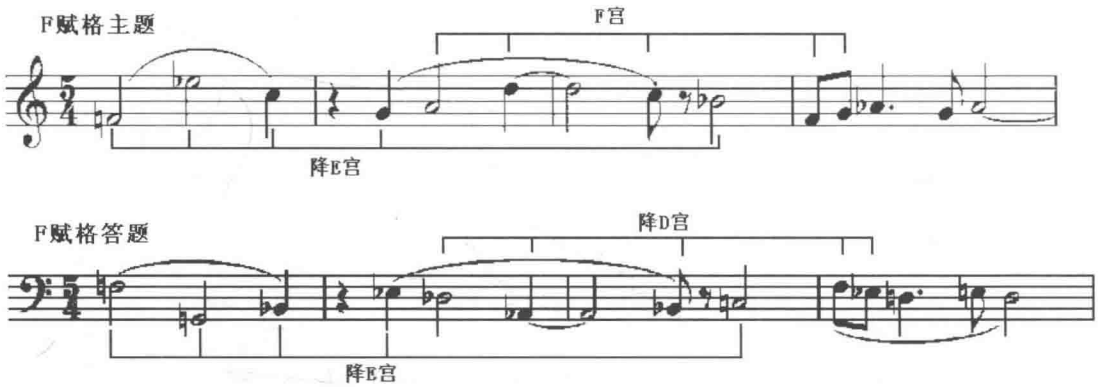
（二）五声音列的的整体“镶嵌”

除了前面提到的旋律根音以五声化音阶典型音列镶嵌的形式进行，姚恒璐教授还在作品中间断性地将五声化音列旋律整体“镶嵌”在旋律当中。例18是降A前奏曲的B段部分，是相同材料展开模进的旋律形式。作曲家打破以往五声音阶的旋律进行模式，典型音程的接连进行共同构成了五声音阶“镶嵌形式”。

谱例 18：



谱例 19：F 赋格主题



谱例 19 是 F 调赋格的主题与答题，这条主题是一条五声化风格极其突出的旋律。前十个音既可以看成两个五声音阶相互咬合在一起，同时也可以将前十个音看作是降 B 大调、降 E 雅乐、F 燕乐。值得一提的是，作曲家在这首作品中所运用的答题形式也是十分新颖的。采用以 F 音为轴的倒影答题形式。其实，兴德米特和声理论更强调调性，而不是调式，大调和小调也并不重要。无论他的音序 Ⅰ、音序 Ⅱ 还是和弦分类表，都是建立在音程的基础上。姚恒璐教授运用兴德米特和声理论完成的《钢琴前奏曲与赋格 5 首》，在旋律风格上体现五声民族化其实也是靠控制横向音程关系来完成的。

三、对 Ⅲ 组和弦中的“优选和弦”进行扩大化使用

姚恒璐教授在运用兴德米特的和声理论和作曲技法创作这部作品时，并不是单纯的照搬其理论。在运用兴氏和声理论的同时，作曲家也在考虑如何将中国“民族风格”融入兴氏这种“很少受风格上局限的”[①] 创作手法之中。之所以说兴氏理论很少受风格上的局限，主要原因是，兴氏理论的基础是建立在泛音列之上的音序 Ⅰ 和音序 Ⅱ，虽然它的很多方面，如和弦根音、和弦转位等都与传统和声大不一样，但基于泛音列理论之上的发展方式绝对是源于传统，而结合声学原理作为理论依据则充分反映了当代科学技术对艺术领域的渗透性。这种理论依据的传统性与现代性结合使得兴氏理论中的民族性因素大大降低，所有和弦类型都被归为两大类六个组。具体的某种调式已经没有任何意义，以往的功能性和弦也灰飞湮灭，和声起伏与根音进行等新的理论概念取而代之，根源音和大的调性环境成为所有和弦的“发源地”。我们可以设想一下，两大类六个组的和弦总共有 1012 个和弦，我们无论怎样想象也很难将这么多数量的和弦全部罗列在一首作品中，这也是不可能的。所以，根据具体作品或作曲家的需要，按照兴氏理论原则对“某些和弦”进行侧重使用是允许的也是有必要的。这样看来，兴氏和声理论不仅留给我们一种新的作曲技术理论，也给我们

① 引自 秦西炫先生所著《兴德米特和声理论的实际运用》中的许勇三先生的序言。

更广阔发挥的空间。

另外，兴氏在给我们创造了新的理论同时，也给我们留下了很多问题。在秦西炫先生所著一书《兴德米特和声理论的实际运用》第一章第三节（34 页）中提出："按照兴氏对各组和弦紧张度由低到高的顺序排列，可以形成下列排列。

Ⅰ 1—Ⅰ 2—Ⅱ a—Ⅱ b1—Ⅱ b2—Ⅱ b3—Ⅲ 1—Ⅲ 2—Ⅳ 1—Ⅳ 2[①]

可是，Ⅱ组和弦的特点是包含有大二、小七度和三全音，当一个只含有大二度小七度而不含三全音的Ⅲ组和弦与一个Ⅱ组中的和弦相比是否依旧象上面排列的公式那样呢？也就是说，Ⅲ组的紧张度，较之Ⅱ组的紧张度终究是大还是小？"根据这个问题，秦先生将Ⅲ组和弦进行重新分类，从中优选出来只含有大二度小七度的共 32 个和弦，并认为他们的紧张度小于Ⅱ组和弦。为加以区分，将优选的 32 个和弦用括号（ ）括起来。如：（Ⅲ 1）（Ⅲ 2），以区别于含有小二度大七度的其他三组和弦（见例 5）。

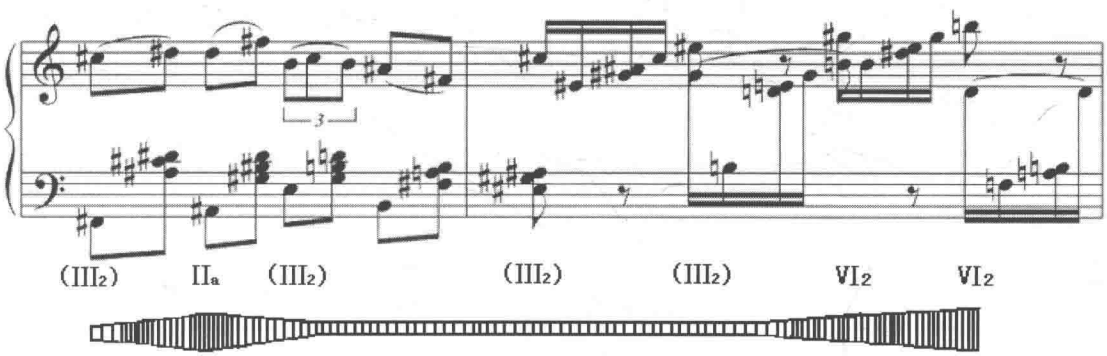
如果这样，我们有必要将上面公式加以重新排列：

Ⅰ 1—Ⅰ 2—（Ⅲ 1）—（Ⅲ 2）—Ⅱ a—Ⅱ b1—Ⅱ b2—Ⅱ b3—Ⅲ 1—Ⅲ 2—Ⅳ 1—Ⅳ 2

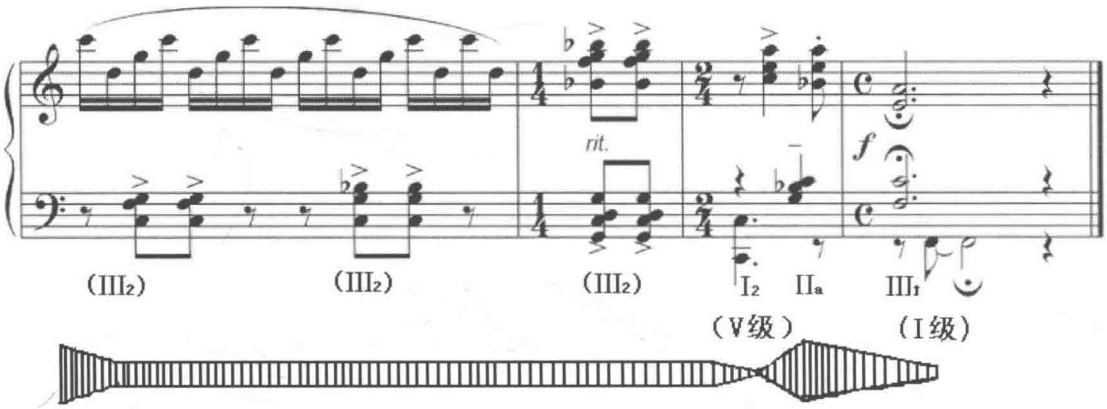
在秦先生提到的这个问题以及解决方案的基础之上，我们可以对这 32 个和弦进行整体审视。从中可以发现，这 32 个和弦几乎都是基于五声音阶基础之上，极具五声性特点的和弦结构。如果按照秦先生所说，将这些Ⅲ组和弦中的"优选和弦"当作"比较协和、稳定的和弦来用"，甚至将其在作品中大量使用直至"扩大化"。那么，这些优选和弦将对作品的五声性风格起到至关重要的强化作用。

在姚恒璐教授的《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中，这种对Ⅲ组和弦中的"优选和弦"进行扩大化使用的例子屡见不鲜。

谱例 20：



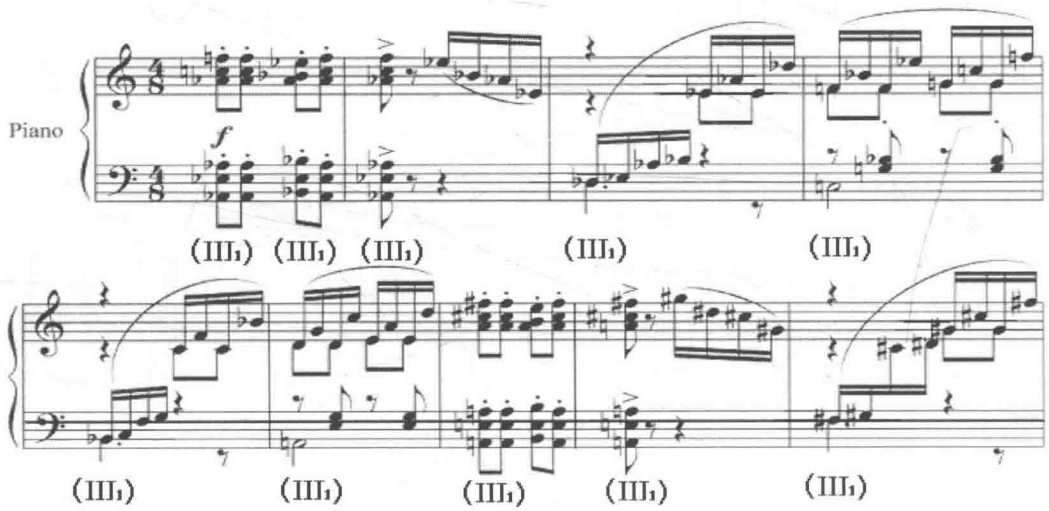
① 秦西炫 . 兴德米特和声理论的实际运用 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2002: 33.

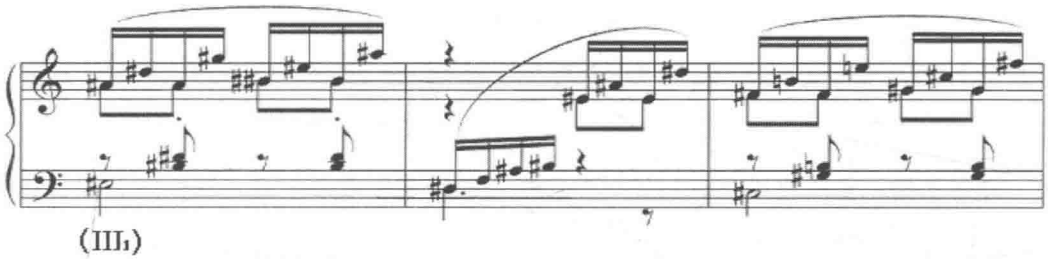


谱例 20 是 F 前奏曲的结尾部分，Ⅲ组“优选和弦”（Ⅲ 2）的多次使用充分体现了中国五声民族风格，在前奏曲的结尾和弦使用了Ⅲ 1 应该是和声紧张度的加强，而在这里，连续的（Ⅲ 2）和弦之后，经过Ⅰ 2 和弦停顿在Ⅱ a 和弦上，反倒给人一种轻松感和意想不到的和声效果。这种“轻松感”并不是没有原因的，此处低音声部 V—I 纯五度音程支持形成了强烈的终止感，虽然最后没有停顿在三和弦上，但属——主的传统终止式进行使之前的紧张度得到了明显缓解，所以才会在听觉上有一种明显地“轻松感”。

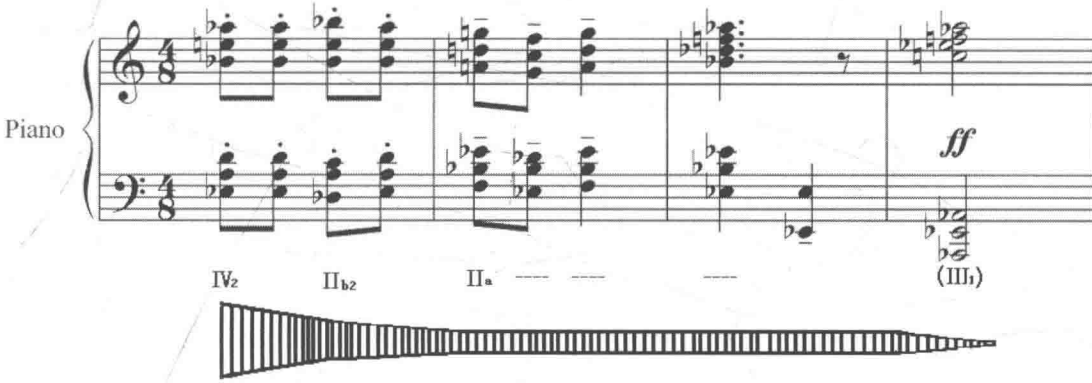
在谱例 21 中，♭A 前奏曲的开始部分就直接进入（Ⅲ 1）和弦，对于兴氏理论中“由三和弦开始并于三和弦结束”的要求虽有所不同，但和声效果很好，民族化风格也非常统一。其纵向音高结构和弦总体来看，既出自于Ⅲ组优选和弦，又出自于谱例 4 中的典型五声音列。其开始和弦没有用三和弦开始，在♭A 前奏曲结尾处的终止和弦同样没有用三和弦，而使用Ⅲ组优选和弦做为结束，首尾起到了呼应作用（见谱例 22）。

谱例 21：





谱例 22：



本文对《钢琴前奏曲与赋格 5 首》的分析重点放在中国音乐风格与兴德米特和声方法的融合上。除了纵向音高结构中对Ⅲ组优选和弦的重点运用之外，横向旋律中的五声音阶“镶嵌”也是不容忽视的。通过对《钢琴前奏曲与赋格 5 首》的分析我们还可以发现，兴德米特理论其自身与传统之间的关系是不可割裂的。对调性的肯定、对 I ——V 的主属支持关系以及纯五度音程关系的论证，都充分体现了兴氏理论中与传统的关联。而对于纵向音高结构来说，Ⅲ组优选和弦的扩大化运用是这部作品中最能体现民族风格的主要特征。正如郑英烈先生所说的那样“没有不好的手法，只有不好的作曲家和作品”；江定仙先生在第一次湖北和声研讨会上也曾经说过“一部中国作曲家创作的作品，不论他用的什么技术手段进行创作，要说明它是否具有民族风格不能光凭感觉，要证明它什么地方具有民族风格的特征就要从音高结构，以及其技术手段上严格论证。”所以说，中国作曲家借鉴西方作曲技法为我所用进行创作，只要认真思考，使能够体现民族风格的某些要素与之相融合，是完全能够创作出高质量，并极具民族风格的优秀作品的。姚恒璐教授正是抱着这样一种严谨的态度，将西方作曲技法与民族风格元素相融合的。

第三节 《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》——多维作曲技法的融合

音程思维、音阶思维与音列思维是姚恒璐教授三年前在中央音乐学院开设的选修课《现代音乐的技法、风格与结构》上首先提出来的。在这之前与这三年期间，作曲家经过了大量的创作、教学和分析理论研究。在《三种音高思维的创作理念与实践》（发表于2008年《中央音乐学院学报》第二期）中，作曲家对上述三种音高结构思维方式进行了详细研究并进行了大量的例证。《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》即是运用三种音高思维的创作理念而进行实践的一部作品。

一、音阶思维（调式）

传统音乐写作是以调式音阶作为音高体系的基础，和声的功能性更是纵向音高结构关系的桥梁与纽带。在现代音乐写作中，调性和声的功能体系逐渐被作曲家弱化，传统调式音阶的统治地位也被其他作曲技法及人工音阶的出现所取代。但随着现代音乐的发展，音阶思维仿佛又被赋予了新的生命力，在失去“功能”支持的前提下，仍然发挥着其自身强大的能量。

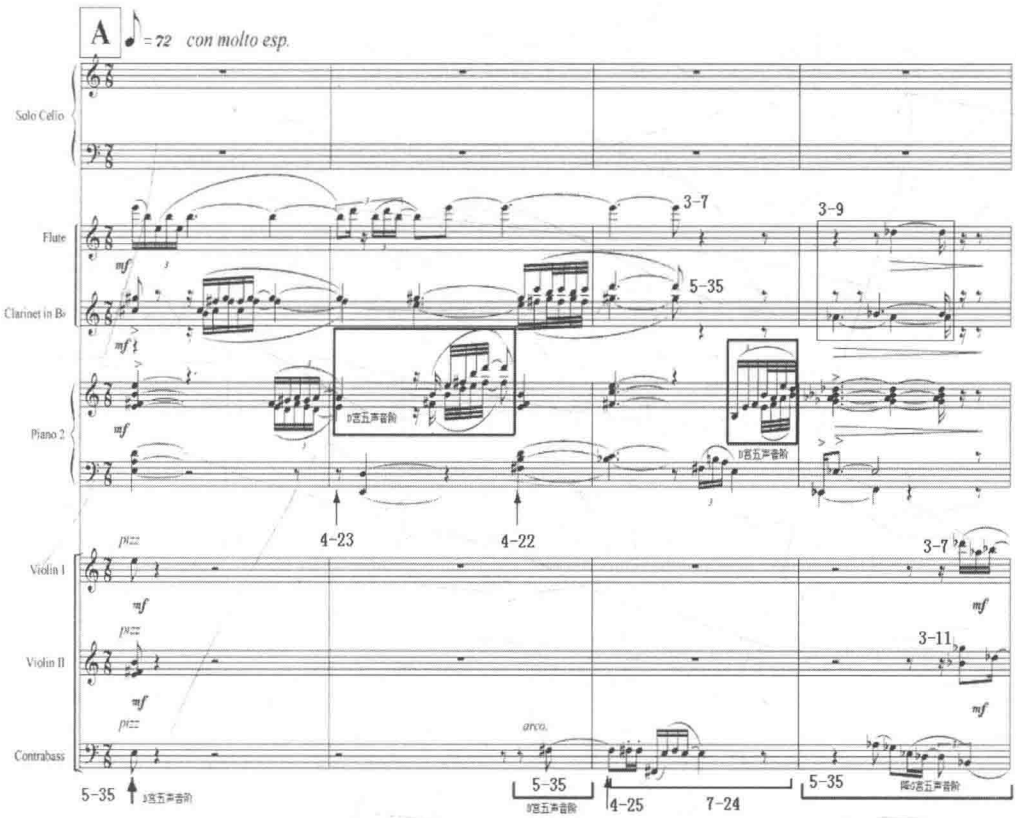
在《追忆》中，作曲家通过对《走西口》主题的音阶提炼，将五声调式音阶作为全曲音阶思维的基础，在这基础上，引申出六声音阶以及人工音阶。可以说，音阶思维与音程思维和音列思维都有着密切联系。将音阶进行截断或重新排列组合后再截断，即为音程思维提供了集合材料与动机素材；将音阶以不同方式进行镶嵌、融合，又会进一步影响并产生音列思维。所以，将传统的音阶思维进行重新审视并有效开发利用，就会产生出意想不到的效果。

（一）五声音阶

《追忆》的一开始就充分展现了作曲家的音阶思维。

从谱例23中可以看出，开始的第一个纵向音高和弦是以大二度音程和纯四、五度音程叠置排列的D宫五声音阶。第二小节和第三小节的方框内部右手钢琴声部同样呈示了D宫五声调式音阶，其内部的横向旋律进行和纵向音程关系都是以五声调式典型音程构成，

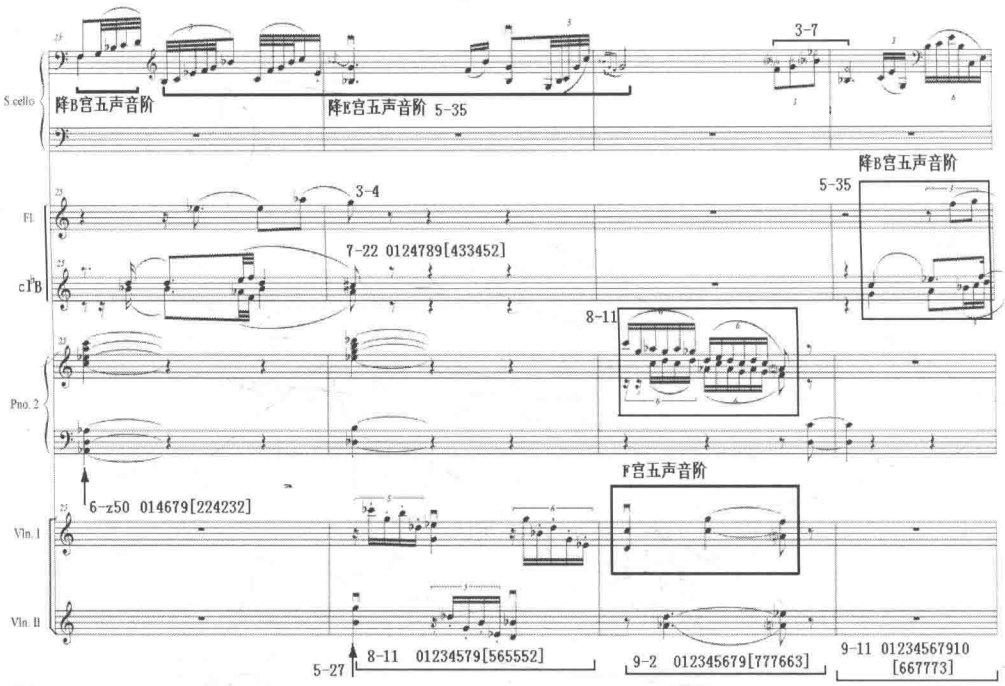
谱例 23：



既大二度，三六度，纯四五度。在第四小节整个所有声部的纵向音高排列整理出来的五个音同样是一条五声性调式音阶，是 ♭G 宫五声调式音阶。从上例我们可以看出，作曲家运用五声调式音阶并不是将以往的“功能性”作为体现调式调性的唯一手段。将五声音阶的各个音融入纵向音高结构和部分声部或截断，在作品中以“点”的形式分散开排列，这种方式既将五声民族风格融入到作品中，也是多种音高结构思维与作曲技法进行融合的手段之一。

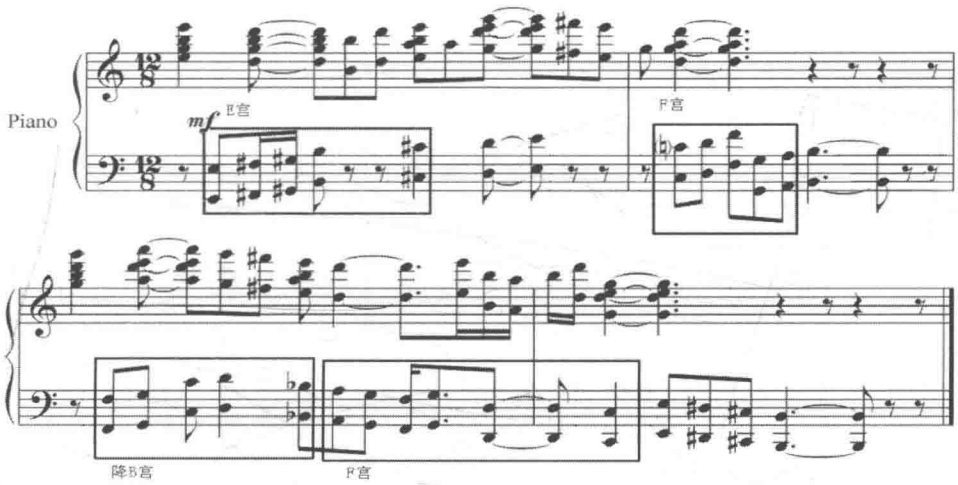
五声调式的音阶思维不仅在开始部分频繁的出现，在乐曲其它部分也都以各种形式对作品的音高结构产生影响。在谱例 24 中大提琴独奏声部以非常典型的五声化旋律音阶进行方式充分体现了作曲家音阶思维对作品音高结构的影响。这里的五声音阶主要是以旋律横向进行的方式将 ♭B 宫五声音阶与 ♭E 宫五声音阶串联在一起。其中的 ♭B 音起到过渡音作用。在下例第三小节的小提琴声部，以大二度、纯四度、小六度的音程形式构建了 F 宫五声调式音阶。

谱例 24：



谱例 23 和谱例 24 两个例子的共同点是，它们都充分体现了作曲家的音阶思维，以五声音阶的典型音程进行横向或纵向的音高排列。不同点是，谱例 23 当中的前三小节在 D 宫调式上，第四小节开始在 ♭G 宫五声调式，前后两个调性无直接关联，从中充分展现出作曲家的泛调性写作手法与特点——游移的主音，流动的调性。而谱例 24 中，虽然呈现出三条五声调式旋律音阶，但其调性之间的关系从调式主音上便可一目了然。♭B 宫——♭E 宫——F 宫这种 T——S——D 的功能关系被扩大成调关系，使这四小节中零散的音阶思维获得了强有力的支持。在整个乐曲中，除了 E 部分的“纯音列”思维以外，其余部分都在音程、旋律进行及和声进行中，以不十分明显甚至是暗示的方式来体现音阶思维并创造调性关系。这种写法使音乐既不局限于某一调性的控制之下，也不明显地呈现出两个以上的调性，而是游移在多个明显可辩的调性中心之间的做法，既体现了作曲家的音阶思维，也可从中看出泛调性写作技法的运用。

谱例 25：

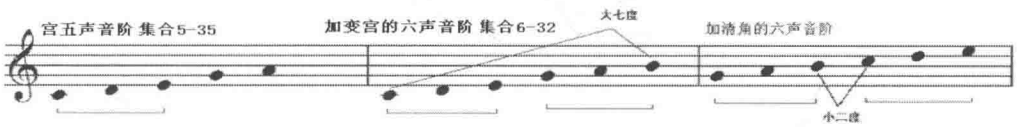


128—131 小节是全曲唯一一次完整地出现《走西口》主题（见谱例 25）。将谱例 25 与谱例 24 对比可以看出，作曲家对民歌主题只做了节拍上和个别音的修改，民歌主题的整体旋律形态清晰可见。右手的民歌主题配以三度、纯四五度与二度叠置的柱状和弦；左手的音阶思维与泛调性写作技法较为明显。左手以八度形式在 **E** 宫、**F** 宫、♭**B** 宫、**F** 宫上游移。作曲家的这种处理手法并不复杂，但却取得了非常好的效果。在 128 小节之前，除了前 6 小节引子部分呈示材料以外，作曲家都是采用了较为含蓄的音阶思维表达方式，将音阶成分“零散”的安插在各不相邻的声部，使音阶思维与音程思维和音列思维尽量达到统一融合的音响效果。在所有材料以及三种音高思维充分发挥作用并进行展开之后，作曲家才将原民歌主题以谱例 25 的形式呈现出来。

（二）六声音阶

从谱例 2 的《走西口》主体中可以总结出两个音阶材料。五声音阶（将变宫音作为和弦外音的经过音形式）和加变宫的六声音阶（也可将其变形为加清角的六声音阶）。

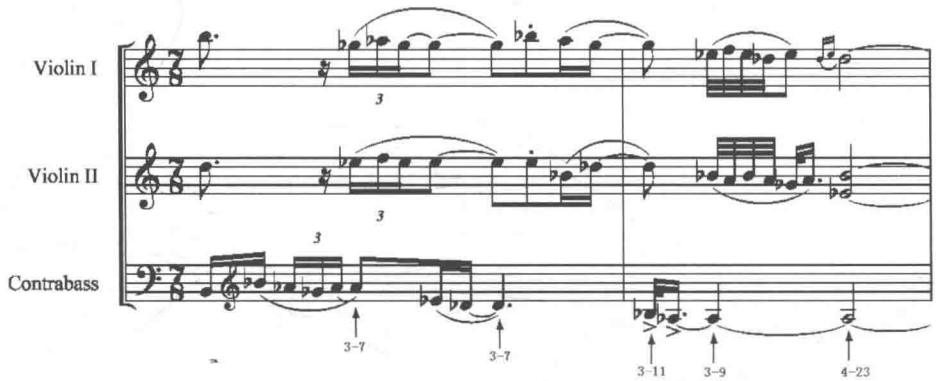
谱例 26：



作曲家在对六声音阶的运用上，往往是在五声音阶基础上发展使用。从谱例 26 两个六声音阶的构成来看可以发现他们实际上都由两个相同的三音组构成，这两个三音组是五声音阶的宫、商、角三个音。从六声音阶两个三音组的构成来看，其本身也可被看成是两个宫音与角音（五声调式中，宫、角两音的大三度可以确定调性）。两个三音组相连处形

成的小二度音程随着乐曲的发展变成了重要材料最后发展成半音阶进行，在低音声部中发挥重要作用。

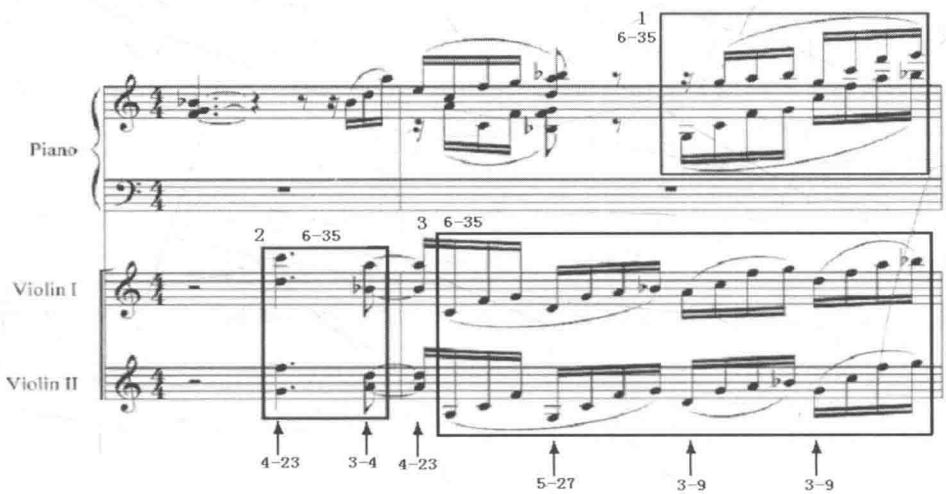
谱例 27：



谱例 27 是作品第 5、6 小节，作品的引子部分，各个声部都充分显示了五声音阶的旋律特征，下方两个声部都是独立的降 G 宫五声调式，小提琴 I 的第一小节是 ♭G、♭A、♭B 三音组，第二小节是 ♭D、♭E、F 三音组，前后来看有调式主音转移的特征，同样也构成了六声音阶。所有三个声部从纵向音高结构上看仍然以纯四五度、三六度和大二度为主。

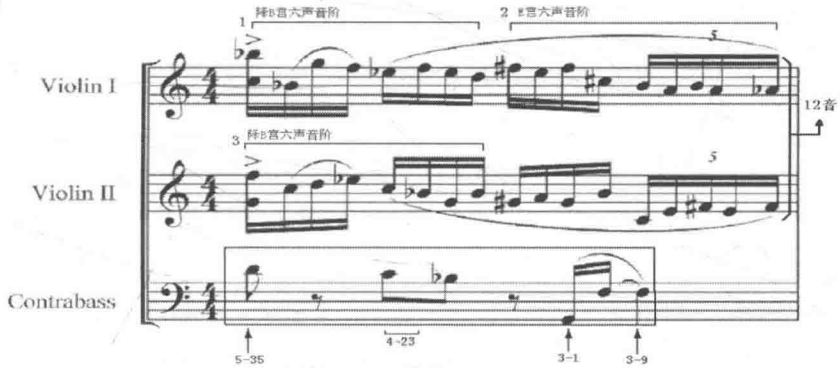
谱例 28 是乐曲的 109，110 小节，是乐曲的 F 段，也是全曲的高潮部分。方框 1 和 3 是六声音阶横向的音程进行，以纯五度和大六度为主。方框 2 是六声音阶的纵向和弦结构，以纯四五度和大小七度为主。

谱例 28：



谱例 29 是 F 段开始的第一小节，弦乐声部在一小节之内将 12 个半音以音阶思维的形式全部呈现出来。1 和 3 都是 ♭B 宫六声音阶，2 是 E 宫六声音阶，两调音阶相加正好是十二个半音。这一段即是全曲的高潮部分，也是三种音高结构思维相互碰撞、融合、展开最激烈的部分。此时低音提琴还下行进行着 ♭B 宫五声音阶。

谱例 29：



（三）七声音阶与半音阶

《追忆》中的七声音阶从表面上来看与西方的自然大调没有什么区别，但是通过对作曲家音高组织设计底稿进行分析之后可以发现，作品中的七声音阶虽然与西洋大小调的音高相同，但其构成原则却大相径庭。谱例 30 中的前两小节取自于作曲家的《追忆》音高组织设计底稿。第一小节很明显是一条五声音阶（E 角），第二小节初看有些摸不到头绪，可经过仔细比对便可发现，这七个音与之前的五声音阶正好构成了完整的十二个半音。为了使其音阶排列较易辨别，笔者将其进行重新排列，也就形成了谱例 30 中的第三小节，正好与自然大调相吻合，同时也可看做 ♯F 宫清乐。

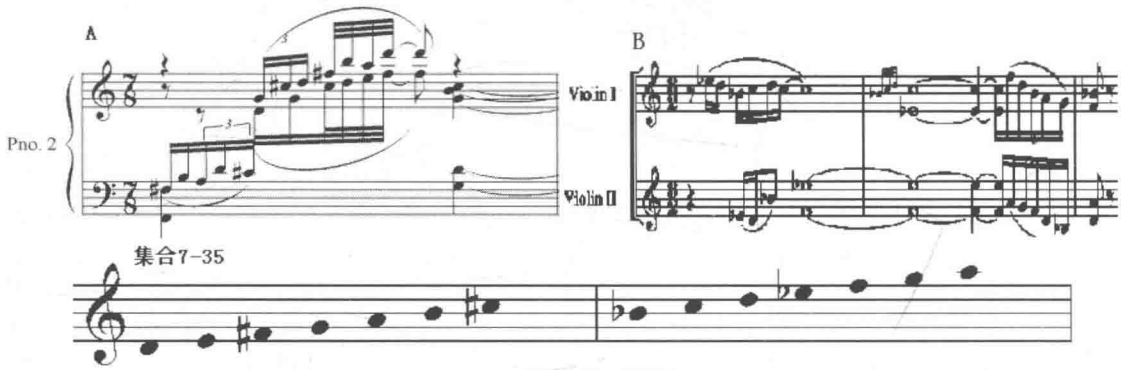
谱例 30：

由于作曲家运用了三种音高结构思维方式构思这部作品，而三种思维方式不可能完全孤立、各自为政，它们之间必然有着千丝万缕的联系。作曲家在选择这条七声音阶材料时，是与音程思维有者直接联系的。从音阶角度来看，作曲家在 12 音范围内频繁变换调式主音，随着乐曲的发展，音阶的构成也越来越模糊。虽然在作品中，控制其音阶构成的主要因素并不再是“和声功能”，而是横向与纵向的音程关系。可正是这种典型的五声化音程横行与纵向的“交织”，使得音阶在脱离功能控制下依旧显示出独有的魅力。不仅如此，作曲

家运用音阶思维使得作品的“可听性”大大提高。从音程思维角度来看，控制音阶的形成与布局是在音阶与音程思维同步思考的状态下完成的。从谱例 26 中两个音程函量相同的三音组构成的六声音阶；到谱例 30 中互为补集的五声音阶与七声音阶；再到下面提到的半音阶等等，都充分显示了作曲家扎实的传统写作功底和深厚的理论基础。

在谱例 31 中，A 截取自作品引子部分第十小节的钢琴声部。从声部进行上来看纯四五度以及三度、大二度音程任然是横向旋律与纵向音程的主要特征，虽然有个别三全音进行，可整体的五声性风格依旧非常明显。旋律进行是走西口主题的变化形态，细细品味其中也别有一番情趣。A 部分的所有音高排列之后形成七声音阶。B 部分是作品的 96 小节弦乐部分，同样是运用音阶思维控制两个声部的音高结构。从小提琴 I 声部可以看出，作曲家以音阶的前四个音为基础逐渐将音阶的七个音完全引出最后形成七声音阶。

谱例 31：

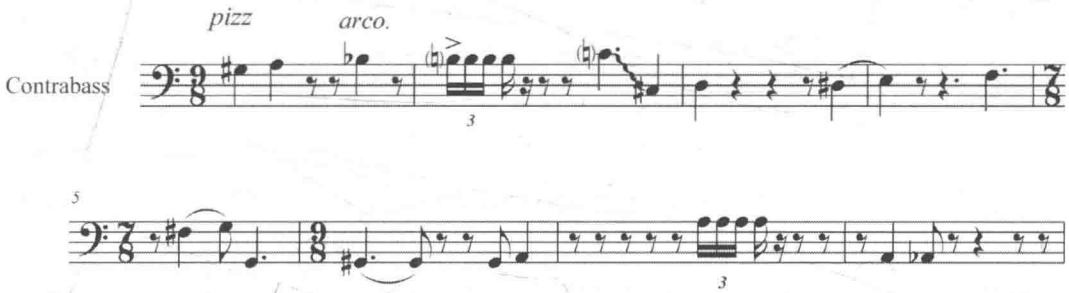


在谱例 26 中的六声音阶构成中，两个三音组之间的小二度音程随着乐曲的发展起到了重要的作用，在谱例 32 中，低音提琴声部由大二度音程引出小二度音程，在这之后的低音提琴声部几乎都以半音阶形式进行。这种半音阶式进行由最初的两音至 12 音不等。谱例 33 是八音半音阶，谱例 34 是 12 音半音阶。这些半音阶的出现都有一个共同的特点，那就是以二音组或三音组的形式出现，音组与音组之间有明显的停顿或休止。半音阶的产生其实也是与音程思维密切相关的。

谱例 32：

谱例 33：

谱例 34：



通过对作曲家音阶思维中的五声音阶、六声音阶、七声音阶以及半音阶的分析可以看出，除了五声音阶以外的其他所有音阶形式都是在五声音阶以及民歌主题的基础之上发展演变而来。这些音阶在作品中的陈述形态上，也与传统的音阶形式有很大区别，音程关系成为了音阶进行与组成的关键。如果在五声音阶基础上按音程思维重新构建人工音阶，其音阶的数量会大大增加，此时单纯靠排列音高以及比对音程则会带来很多麻烦。所以，音阶思维的扩大如果借助集合思维（音程思维的一种）的运算方式将会变得非常简单。同时，音阶的扩大化也将导致音列思维的形成。

二、音程思维（动机、集合）

在传统乐理中，就对音程做出了明确的定义和分类。同时弹奏或顺次弹奏的两个音的结合叫做音程[①]。而数字 1—6 又可以将所有的音程关系表示出来：1—小二度 / 大七度；2—大二度 / 小七度；3—小三度 / 大六度；4—大三度 / 小六度；5—纯四度 / 纯五度；6—三全音。

音程思维具体来说又可以分为动机思维和集合思维两种形式。也就是说，动机的主要音程形态的可变性和集合的音程函量严格性共同构建了音程思维的核心内容。关于集合与动机的区别，在姚恒璐教授的《三种音高思维的创作理念与实践》一文中已经列表做了详细的论述，这里不再赘述。

（一）主题动机

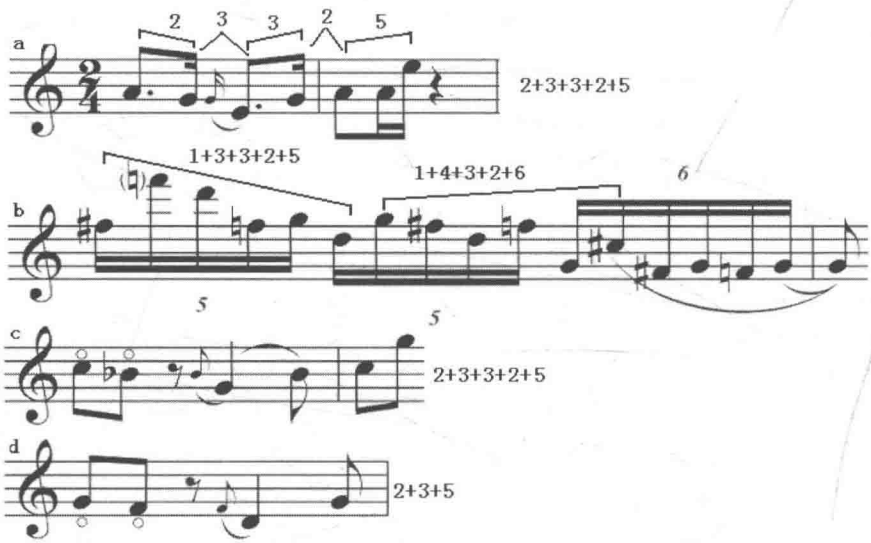
动机，作为构成乐段乐句的基本组成部分，一般是指环绕一个主要重音所结合成的音组，这组音往往在曲调的音高关系、节奏、甚至和声方面都具有鲜明的特点。根据动机的

① 斯波索宾 . 音乐基本理论 [M]. 北京 ：人民音乐出版社 ,1958:58.

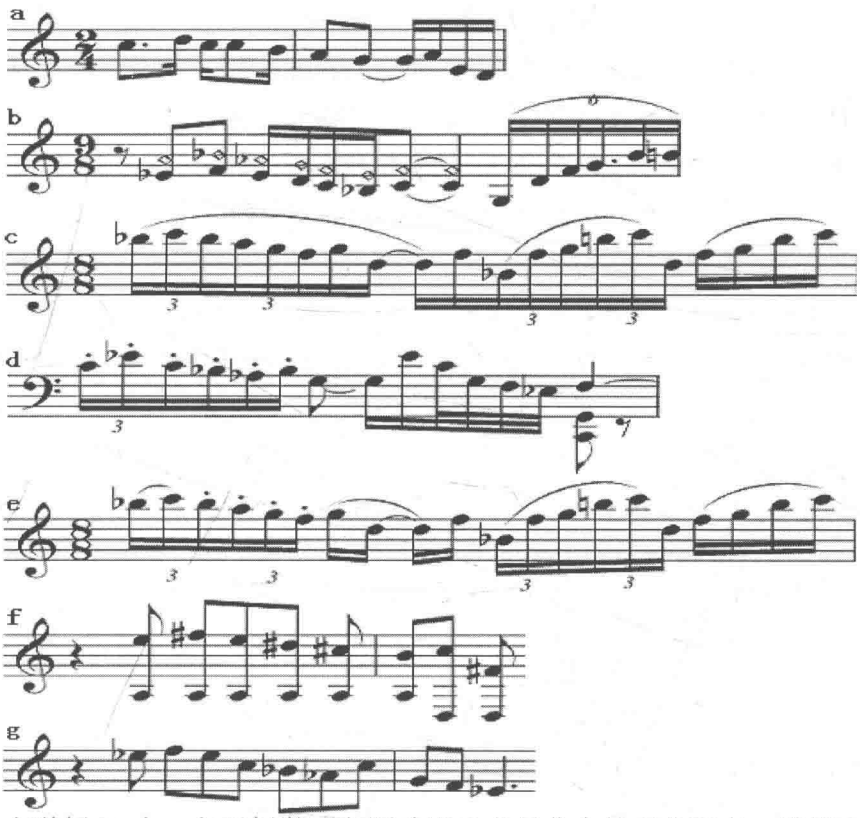
要素、特征，以及共性写作时期的特点，我们可以看出，其音程函量并不严格，可在动机基本形态上根据作品发展的需要进行变化。

大多数动机不超过一个小节的长度，但在《追忆》中，作曲家以“主题式动机”的形式将《走西口》主题的第一句前六个音（超过一小节，称之为主题动机Ⅰ）和第二句的前两小节（主题动机Ⅱ）作为全曲的核心主题动机，安插在各个段落的开始部分。不仅如此，主题动机还作为集合形式、音列截断的重要组成部分，在乐曲中发挥着重要作用。在谱例 35 中，例举了主题动机Ⅰ的四种变化形式。谱例 35a 是主题动机的原型，其横向的音程结构为 2+3+3+2+5。谱例 35b 是进入 B 段的前一小节小提琴Ⅰ声部，其旋律进行形态是主题动机的两次变形，第一次变化不大，只将第一个音程由大二度变化成小二度，第五个音程以转位形式出现，形成 1+3+3+2+5 形态；第二次变化较大，在第一次变形基础上形成了 1+4+3+2+6 的横向音程进行。谱例 35c 是 B 段开始的独奏大提琴声部，与原主题动机形态一模一样没有变化，只是在节拍和节奏上稍有调整。谱例 35d 截取自 B 段 24 小节独奏大提琴声部，此时的“主题动机”被缩小成一小节的“动机”，音程结构也缩减为 2+3+5。通过分析，可以观察到，由《走西口》主题提取的“主题动机”更像是“乐节”，从它演变的谱例 35d，以及后面提到的三音集合，与动机的原则更为符合。因为作曲家在创作时，对主题的引用和变形手法都是以音程思维以及动机的主要特点来构思的。所以，将其归纳在这一部分进行论述。

谱例 35：主题动机Ⅰ



谱例 36：



在谱例 36 中，主要例举了主题动机Ⅱ在乐曲中的变化形态。谱例 36a 是《走西口》主题第二句的前两小节（主题动机Ⅱ）原型。b、c、d、e、f、g 分别是它的变化形式。谱例 36b 是 B 段结尾部分的大提琴声部，与主题动机Ⅱ的横向音程关系相同，此处是由 B 段（深沉的歌唱—慢板）向 C 段（激情的快板）过渡的部分，主题动机Ⅱ第一次完整地出现。谱例 36c—谱例 36e 都取自于 C 段，虽然这三条旋律的音程关系与主题动机Ⅱ相比较有所变动，但其主题形态仍然非常明显。例 36f、g 都截取自 D 段。

从谱例 35 与谱例 36 中，我们可以看出，主题动机Ⅰ与主题动机Ⅱ的原型及变化形态。音程函量的“可变性”是动机与集合之间的最大区别。不仅如此，通过各段之间主题动机Ⅰ、Ⅱ的分布可以看出作曲家的段落划分原则。A 段呈示了全曲的主要音高材料，在 A 段结尾引出主题动机Ⅰ—谱例 35b。B 段，主要以主题动机Ⅰ的变化形态为主——谱例 35b、c、d，在 B 段结尾向 C 段过渡时才引出主题动机Ⅱ的材料。C 段和 D 段主要运用主题动机Ⅱ的材料——谱例 36c、d、e、f、g。由于 B、C、D 三段分别运用了《走西口》主题中的主题动机Ⅰ、Ⅱ，并且三段之间的过渡连接十分紧密。所以，将 A 段作为全曲的引子部分，B 段、C 段、D 段作为全曲的第一部分，其理由是十分充分的。

（二）音级集合

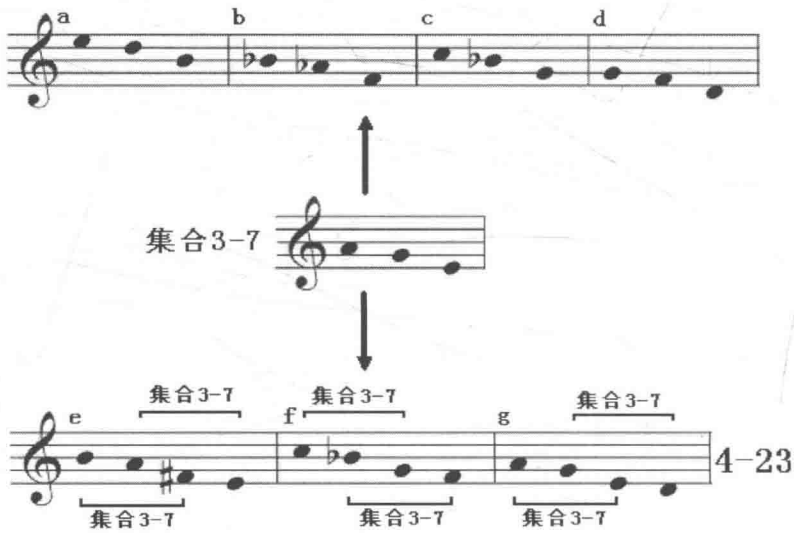
随着 20 世纪现代音乐的发展，音级集合——这种纯音程思维方式越来越受到作曲家

的重视。集合思维不单是从和声与旋律两方面的角度出发，更重要的是，它还涉及这两方面如何组织与控制着一首乐曲的音高结构，使之合乎逻辑并前后一贯。集合与动机的最大区别就是严格的音程函量要求（动机：非严格）与可变的音高出现顺序（动机：不变或少变）。不仅如此，集合本身一整套完备的法规法则以及三音至九音集合的庞大集合体系，也使音程思维被提升到了一个“新”的高度——纯音程思维。

在第一部分“音阶思维”当中，就暗含着集合思维。通过举例可以看出，音阶在作品中的应用范围非常广泛。在离开功能逻辑和传统三度叠置和弦排列法则的控制下，作曲家怎样地运用音阶思维，准确地构建各种音阶呢？答案只有一个——集合。只有当集合思维与音阶思维相互融合，共同组织多声部横向与纵向音高结构时，音阶才找到了重新组建的“向心引力”；而集合也脱去了枯燥乏味、难以理解地“数字化”表壳。

在谱例 37 中，举出了全曲的“动机式三音集合”的自身演变，并以三音集合为基础向四音集合演变的过程。之所以将集合 3-7 称为“动机式三音集合”，这又要从《走西口》主题说起。将谱例 35a 与谱例 37 中的三音集合进行对比便可以发现，集合 3-7 的音级形态正是《走西口》主题的前三个音。这个三音集合同主题动机一样，在乐曲的音高结构布局上发挥着重要作用。由于集合本身的音高出现顺序可变性和音程函量严格性的原则，集合思维在乐曲中的意义要远远大于动机思维。“动机”的严格音高出现顺序使每一段落的开始或段落重要位置出现的主题动机清晰可见，意图明确；而集合，则以各种子集、母集、交集、并集等集合原则，控制着不易被察觉却暗含玄机的音高结构。这种一明一暗、一动一静的音程思维方式将音阶思维与音列思维紧密地联系到一起。

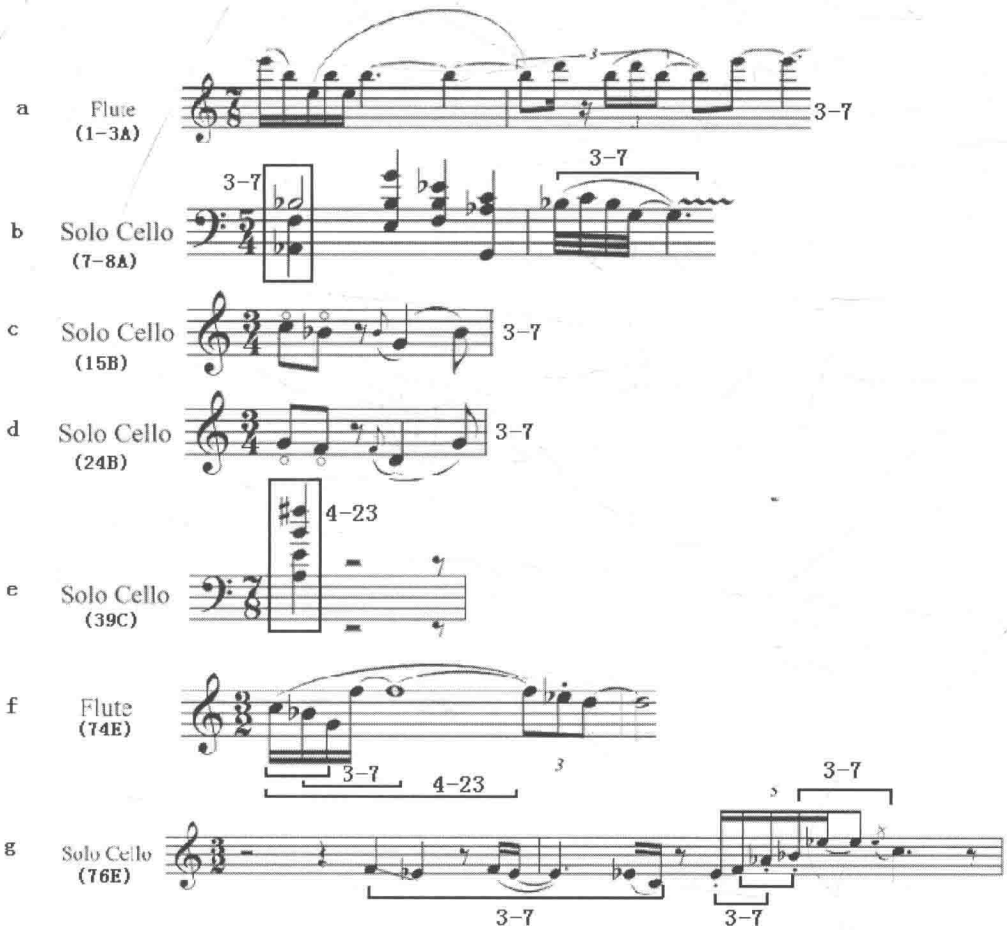
谱例 37：



谱例 37 与谱例 38 中的 a、b、c、d、e、f、g 是相互对应的。其中，谱例 38 中的 a、b、c、

d 是乐曲中三音集合出现的原始形态；将其归纳为三音集合形式都是集合 3-7，见例 37 中的 a、b、c、d。在谱例 38 中的乐器下面分别标出了集合所在的段落和小节数。A 是乐曲开始处 A 段的 1-3 小节长笛声部，悠长的的旋律线条在四、五度进行后慢慢展开，仿佛把听众带入那遥远的回忆，从表面根本看不出这条旋律与主题之间的任何联系，可经过集合运算之后，3-7 一下子使人联想到走西口主题的前三个音。这种巧妙的集合与主题之间的关系从乐曲的开始一直贯穿到结尾。谱例 38 b 是 A 段 7、8 小节的独奏大提琴声部，集合 3-7 以纵向大六度和纯四度结构排列仍然很难看出其音高结构与主题之间的关联。在 38b 后半部分的横向旋律进行才渐渐与主题开始有些相近。在经过引子部分的主题动机集合陈述之后，B 段开始处，独奏大提琴声部深沉而忧郁地呈示出了主题动机的原型——集合 3-7（见谱例 38 c、d 与例 47 c、d）。

谱例 38：



随着乐曲的发展，作曲家将 3-7 集合进行发展，引出集合 4-23。从谱例 37e、f、g 中可以看出，两个 3-7 集合的并集构成了集合 4-23。

谱例 38e 是 C 段开始的独奏大提琴声部，四度叠置的纵向和弦结构从表面看与主题没有丝毫关系，如果将其进行横向排列分析后便可发现其与集合 3-7 的内在关系。谱例 38f 是 E 段的开始长笛声部。E 段是集中运用音列思维写作的段落，谱例 38f 是 12 音序列的前六个音，两个 3-7 集合的“连环式”进行同样构成了集合 4-23。谱例 38g 是 E 段的独奏大提琴声部，独奏大提琴采取自由主题动机式写法，与七位演奏家的 12 音序列 + 卡卡农的写法形成了鲜明的对比。例 38g 既有主题动机的思维方式，也有集合思维的痕迹。

除了上面例举的三音集合与四音集合之外，集合思维不仅可以与音列思维相结合，控制 12 音序列的截断，甚至还可以与音阶思维相结合，充分利用集合思维控制全曲的音高结构。从《走西口》主题来看，总共包含六个音，也就是前面第一部分中的六声音阶，如果按集合方式计算，六声音阶是集合 6-32 024579【143250】。将集合 6-32 的所有子集运算出来之后，则《走西口》主题当中的所有三音—五音的主题材料就全部包括在内了。例 39 中例举了集合 6-32 的所有三音、四音、五音的子集。其中的三音集合 3-7；四音集合 4-23；五音集合 5-35 在前面都已经举例说明，5-35 正好是五声音阶的五个音；而四音集合 4-23 又是两个三音集合 3-7 的并集。6-32 的其余子集在作品当中也都频繁的出现，此处不一一例举。

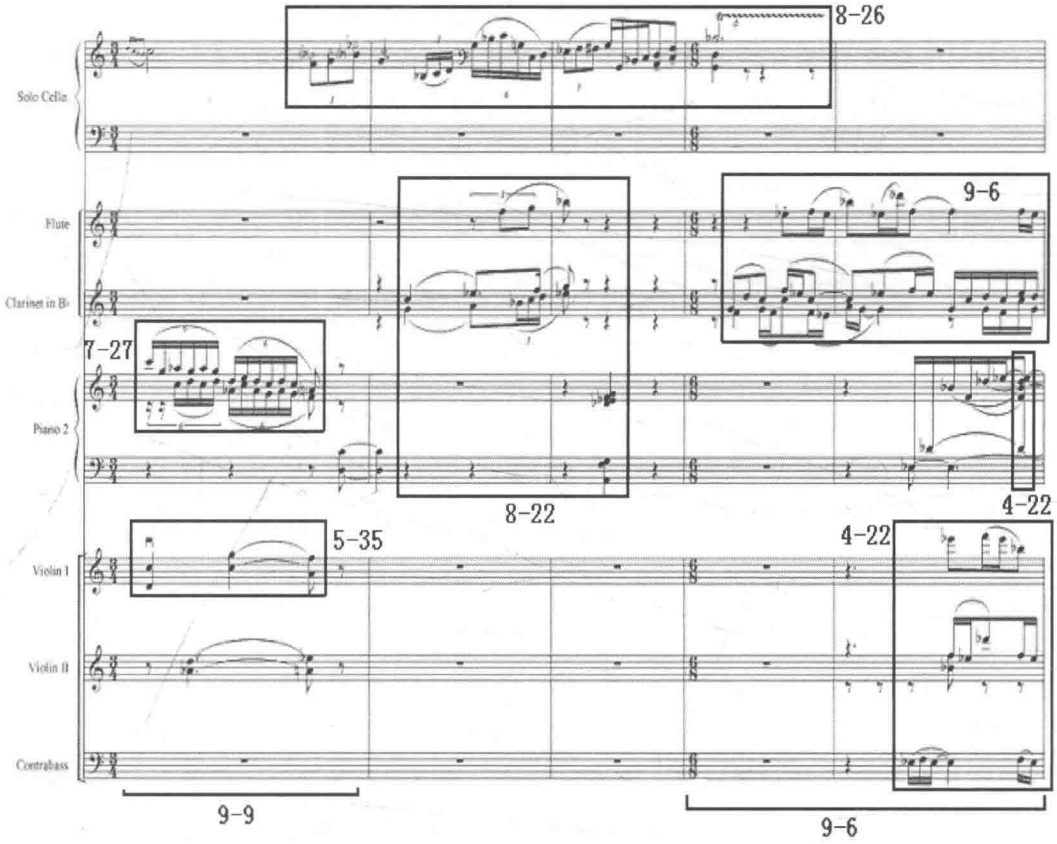
谱例 39：

集合 6-32 024579【143250】

集合 6-32 的三音子集	6-32 的四音子集	6-32 的五音子集
3-2 013【210000】	4-10 0235【122010】	5-23 02357【132130】
3-3 014【101100】	4-11 0135【121110】	5-27 01358【122230】
3-4 015【100110】	4-14 0237【111120】	5-35 02479【032140】
3-6 024【020100】	4-17 0347【102210】	
3-7 025【011010】	4-20 0158【101220】	
3-9 027【010020】	4-22 0247【021120】	
3-11 037【001110】	4-23 0257【021030】	
	4-26 0358【012120】	

值得强调的是，除了 6-32 的子集在作品中大量出现之外，子集的补集也随处可见。这就使得主题的材料在 12 音范围内得以大量拓展。较为典型的就是前面提到的七声音阶，它本身就与五声音阶互为补集关系（7-35 与 5-35）。在谱例 40 中，充分显示了作曲家的集合思维。4-22 与 5-35 是 6-32 的子集；9-9 是 6-32 子集 3-9 的补集；7-27 是 5-27 的补集；8-26 与 4-26 互为补集；9-6 与 3-6 互为补集；4-22 与 8-22 互为补集。

谱例 40：



通过对作曲家作品中音程思维方式的分析可以发现，音程思维是连接音阶思维与音列思维的重要纽带。主题动机与音级集合既可以诠释音阶的进行模式，同时又可以构成音列的截段。

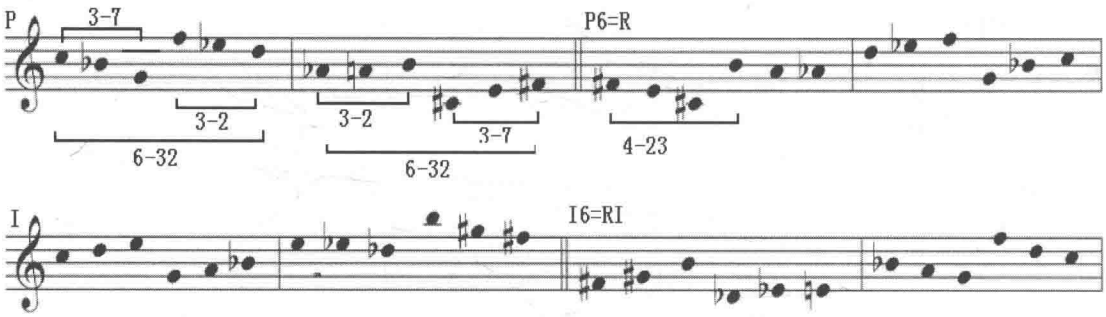
三、音列思维

勋伯格所创立的非调性 12 音序列，可以说是音乐创作中典型的‘音列思维’的产物。12 音音乐既可以指有序排列的十二个音高，也可以指非序列的无调性音乐，通常泛指使用功能性和声以后的一切非共同写作时期的音乐。12 音序列是十二平均律半音阶中的音高级别，按照某种顺序的排列所产生。

在《追忆》当中，作曲家在 E 段集中运用了 12 音序列 + 卡农的写作手法，其序列设计原则与音阶思维和音列思维有着直接的联系。谱例 51 是 E 段 12 音序列的原型 P 以及三种基本的变形，逆行 R；倒影 I；逆行倒影 RI.。其中，R=P6；RI=I6。从序列原型中我们可以看到序列原型的后六个音为前六个音的移位逆行，前六个音与后六个音都是集合 6-32，正好是前面提到的六声音阶集合，其音级出现顺序与六声音阶有所不同。如果将 12 音序

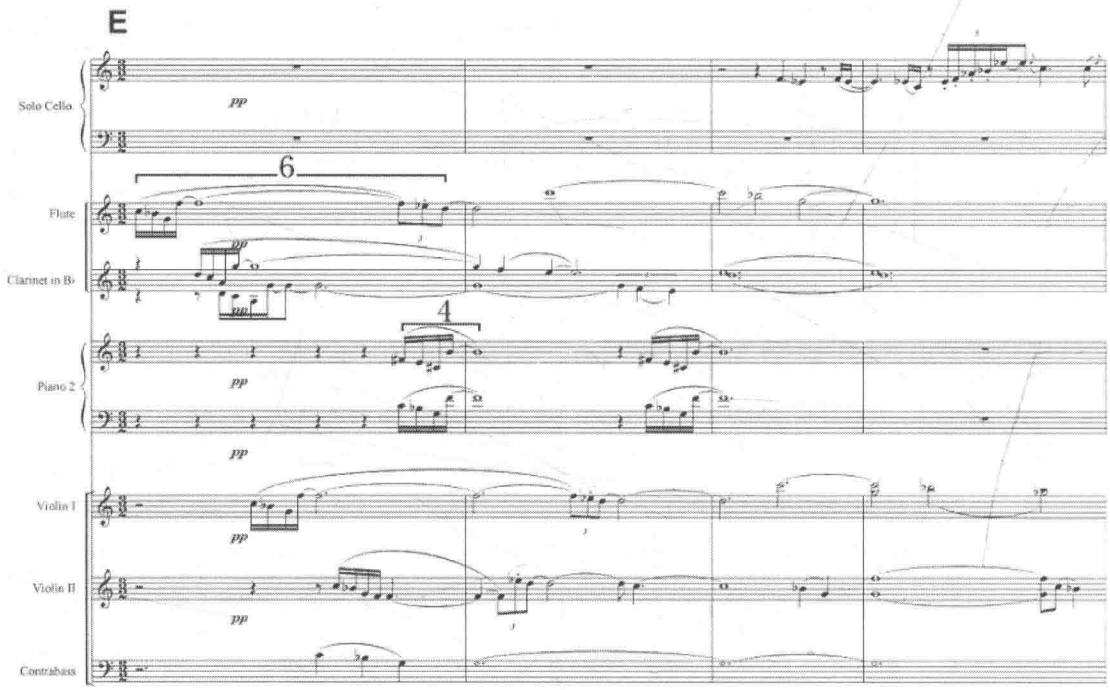
列以三音一组的形式划分又可以看到两组相对称的三音集合，集合 3-7 加集合 3-2——集合 3-2 加集合 3-7。如果将 12 音序列的前四个音进行截断分析正好与之前分析的集合 4-23 相符；如果再截取 12 音序列的前五个音，有构成了一条完整的五声音阶。所以说，E 段的 12 音序列设计，与音阶思维和音程思维联系非常密切。

谱例 41：



谱例 42 是 E 段的开始部分。出现了 12 音序列原型的前六个音以及后四个音的逆行。除了木管和弦乐声部的卡农式进行以外，钢琴的两个声部还将 12 音序列的前四个音进行增四度音程排列进行。

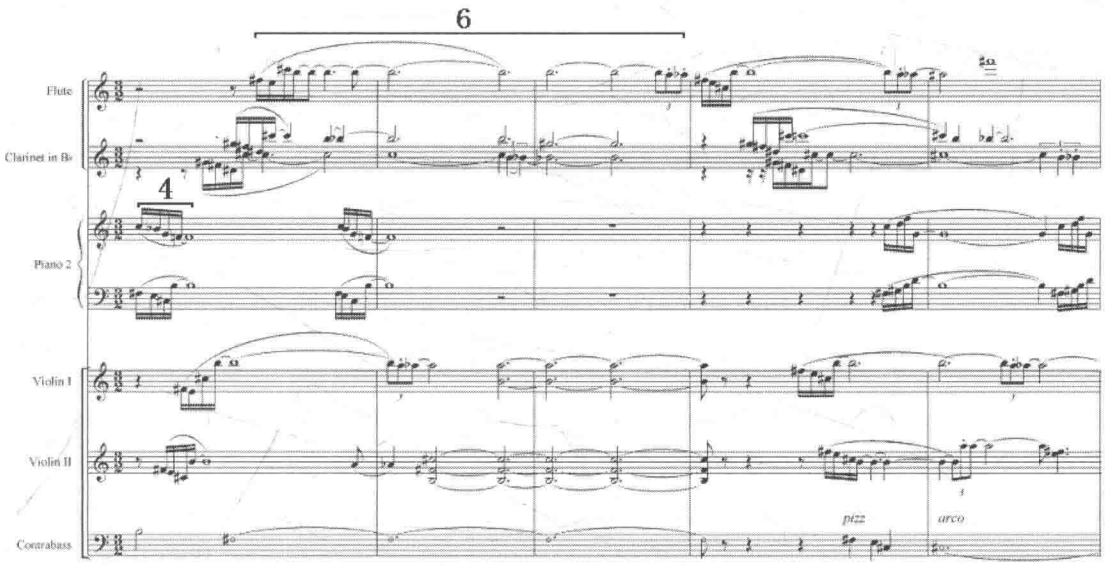
谱例 42：



在谱例 43 中，小提琴声部以及长笛声部相继完整地出现了 12 音序列原型的后六个音

逆行音级。作曲家在E段当中以6、4、4、6的“滚动式进行”，将12个音完整地呈示出来。

谱例43：



四、多维作曲技法的融合

在作曲技法范畴，音乐创作的理念、方法与革命，从表现形态方面看 是从瓦解调性开始直到重建序列音乐的新秩序；从音乐写作方式方面观察，实际上也是音高体系急剧革命的结果。姚恒路教授在《三种音高思维的创作理念与实践》一文中，通过大量例证论述了音乐创作中音高因素基本的三种思维方式：音阶思维、音列思维、音程思维。文中强调，首先，归类与融合这三类音高思维以及它们所派生的具体作曲技法，可以引发我们音乐创作中的诸多思考与创新；其次，作曲的本源更多地应当落实在其实践意义，而不是停留在概念推理的结果，具备创造性的思维是作曲技法生成的源泉，思维方式与技法实施之间的关系犹如一棵大树‘本源与枝叶’的关系，寻找和发现事物生成的本源才是解决实践问题的关键。如果说，姚恒路教授的《三种音高思维的创作理念与实践》一文是文中所比喻的“大树的本源”；那么，《追忆——为独奏大提琴与七位演奏家而作》这部室内乐作品就好比“大树的枝叶”。以《走西口》民歌主题为素材，在多种音高结构思维方式的控制下，合理地将多维作曲技法进行融合即是作曲家完成这部作品的初衷，也是本文研究的重点。

（一）音程思维与音阶思维的融合

从中古调式、大小调体系、五声性民族调式直至各个民族自身风格各式的调式音阶，共同组成了传统音乐中的“音阶家族”。谁也不能否定，就算在20世纪众说纷纭的个性写作时期，“音阶”也并没有彻底从作曲家的作品中消失殆尽，而是由传统的“音高体系基

础”转化为“音高结构思维”的一种——音阶思维。在现代音乐的创作中，音阶思维仍然被广泛运用，不仅传统的音阶模式依然存在，许多作曲家为创造出新颖独特的音响还采用各式各样的人工音阶。无论是传统模式的音阶还是人工音阶，其构成的方式都离不开音程。所以说，音程与音阶本身就是相互融合，不可分割的统一体。本节内容所要讨论的并不是音阶包含音程；连续的旋律音程有规则的组合成音阶。这里所强调的“融合”是指两种思维的融合——音程思维与音阶思维的融合。也就是说，音阶思维与音程思维所包含的作曲技法相互融合，共同组织乐曲中某一段落甚至某一部分的横向与纵向的音高结构。换句话说，前面提到的五声音阶、六声音阶、七声音阶以及半音阶不可能总以横向单一声部出现；八个声部相互之间的纵向音高排列也并没有运用传统的 T、S、D 的功能和声控制，那么，音程思维就对控制这些音阶的纵向音高结构起到了重要作用。

谱例 23 是音阶思维中五声音阶的典型例子，是乐曲的 A 段引子部分。在谱例 23 中，四小节的和声紧张度完全由集合的音程函量来控制。第一个和弦只由大二度及纯四五度音程叠置构成了 D 宫五声音阶。长笛声部的横向 3-7 集合在谱例 38a 中已经举例说明过。第二小节的 4-23 和 4-22 集合都是例 16 中的四音子集。第四小节的整体纵向音高集合为集合 5-35，同样是五声音阶，其中低音提琴以降 G 宫五声音阶下行音列将音阶思维展现出来；钢琴声部纵向音高同样是五声音阶式排列，其他声部均以三音集合的形式出现，分别是 3-9、3-7、3-11，都是谱例 39 中的三音子集。从谱例 23 中可以看出，音阶思维与音程思维在横向与纵向音高关系上已经紧密结合在一起。从四小节的纵向音高结构来看，其紧张度是在不断变化的，用集合的音程函量变化可以清晰地解释这四小节纵向音高结构紧张度的变化规律。5-35【032140】—4-23【021030】—4-22【021120】—4-25【020202】—5-35【032140】，从前面五个纵向音高集合的音程函量变化可以发现，除了 4-25 集合有两个三全音音程外，其余集合的小二度和三全音一项均为 0。可以说四小节的纵向音高进行，第三小节的紧张度最为强烈，随后在第四小节又恢复平静。这样的进行模式类似于传统功能和声中的 T（协和）—D（极不协和）—T（协和）。因为音乐是时间的艺术，同时也是听觉紧张与缓和的过程，一味的紧张或一味地协和都会使听觉感到厌倦。所以，作品中主要是在音阶思维的整体控制下，用音程思维解决纵向音高结构紧张度，从而达到音乐的“可听性”与“现代感”融合为一体的效果。

在谱例 24 中，充分体现了作曲家在 12 音范围内运用的泛调性写作手法。随着乐曲的发展，小二度音程和三全音大量增加，将和声的紧张度推向全曲的第一次高潮。此时，大提琴独奏声部的五声性旋律进行与其他声部纵向音高叠置所出现的大量小二度与增四度形成鲜明的对照。通过集合标注可以观察到所有的纵向音高集合的音程函量都含有大量的小二度和三全音。可是这并没有影响乐曲的民族风格，从各声部的横向音高进行分

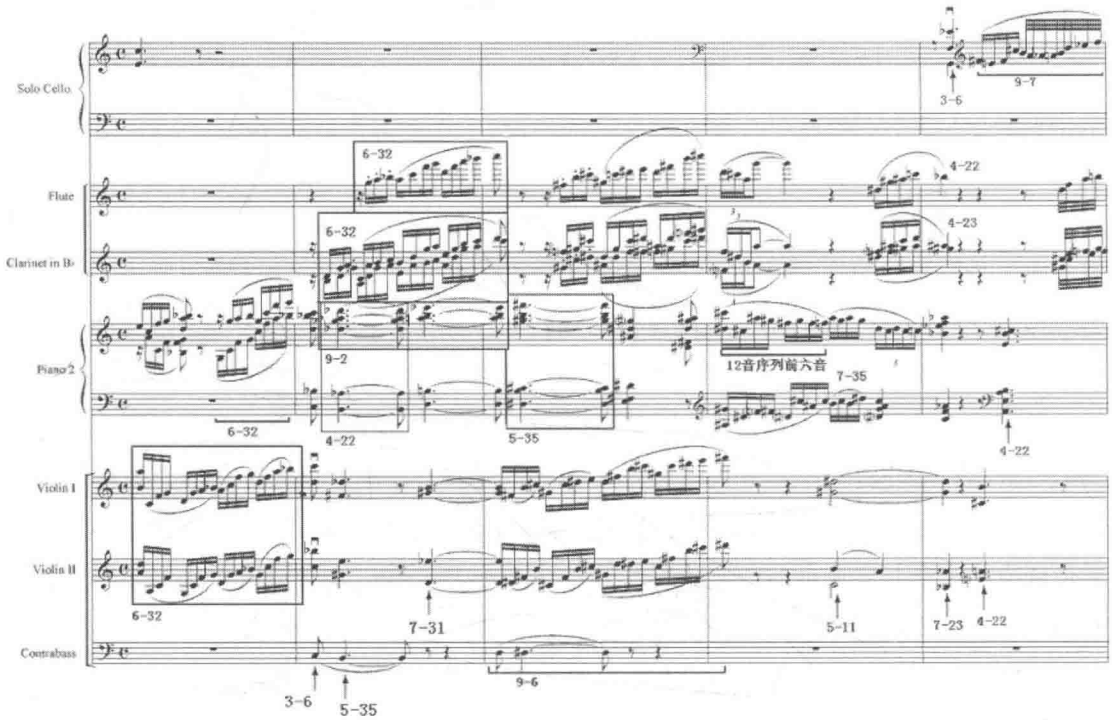
析，仍然可以看到动机思维的痕迹。第一小节的长笛声部是主题动机 I 的变化形态；第一小节的单簧管第二声部是主题动机 I 的原型。此例的音阶思维也清晰可见，“流动的主音”与高度的半音化声部进行相得益彰。谱例 23 中的四个纵向音高集合与例 23 中的用法相同，5-35【032140】—4-23【021030】—3-1【210000】—3-9【010020】。集合 3-1 的两个小二度与前后的音程函量相比增加了紧张度。特别是在这一小节之内，高度的半音化仍然是靠泛调性写作原则——主音的流动性来完成的。在乐曲中这样的例子非常多，作曲家将音阶思维与音程思维相结合主要采用以下两种方式：一、音阶思维为主，音程思维为辅。片段之内以五声化旋律进行和纵向五声化典型音程叠置为主，片段的中间部分通过加进小二度或三全音音程来增加和声的动力性和紧张度，此时音级集合是控制音程函量有效地手段之一（如谱例 23、谱例 27）；二、音程思维为主，音阶思维为辅。片段之内半音化加强，小二度和三全音的不协和效果将和声紧张度推向顶点，此时的集合思维占据主导位置，而音阶思维则起到润色的作用。如谱例 24 中大提琴独奏声部的五声化音阶式进行与纵向的音级集合中出现的大量小二度和三全音形成对比，此时集合的紧张度占据上风，五声音阶起到缓和紧张度的效果。

从全曲的段落布局来看，A 段为引子部分呈示了所有主要材料；B、C、D 为全曲的第一部分，作曲家主要运用了音阶思维与音程思维相互融合的写作方式，采用《走西口》主题材料与音阶材料融合发展。在乐曲发展至 E 段时进入作品的第二部分，也就是 12 音序列 + 卡农的段落。此时三种音高思维完全融合在一起构成了 12 音序列，F 段是全曲的高潮部分，所有材料以及三种音高思维在这里充分融合、展开。

（二）三种音高结构思维方式的融合

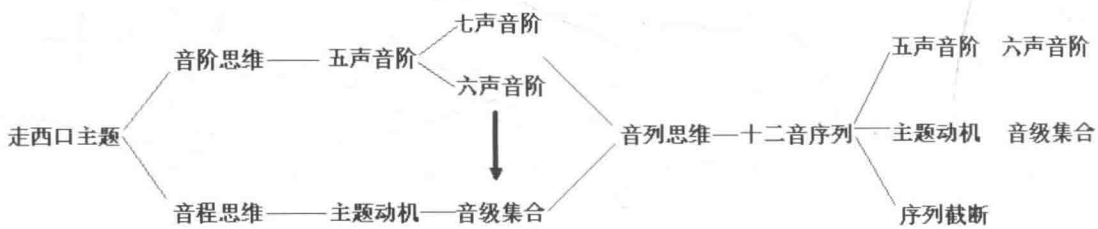
在谱例 40 中的 12 音序列设计中可以清楚的看到，12 音序列是由两个互为移位逆行的六音截断组成的。前后两个六音截断都是前面所述的六声音阶，由此可见作曲家的音阶思维。如果再将两个六音截断细分，又可以发现互为对称的四组三音集合 3-7、3-2；3-2、3-7。3-7 集合是主题动机 I 的集合形式，同时第一个三音组的音高顺序与主题动机 I 也完全一致。集合 3-2 是 6-32 的子集，也是小二度与增四度音程的材料来源。由此可见作曲家的音程思维。可以说，E 段是三种音高思维融汇贯通的开始，该段的大提琴声部并没有参与到严格的序列写作当中，而是作为陪衬声部，回顾了主题动机，自由与严格之间形成了作曲技法上的对比。

谱例 44：



在 F 段，作曲家将多维作曲技法进行融合，运用三种音高结构思维将前几部分的所有材料进行充分的融合展开，形成全曲的高潮。谱例 44 是 F 段的中间五小节，从中可以看到，音阶思维、音程思维、音列思维相互交织在一起。其中，即是六音音阶，同时也是 12 音序列截断前六音的集合 6-32 在 F 段中发挥了重要作用。集合 6-32 之所以在整部作品中起到重要作用，主要是因为，它集三种音高结构思维于一身。6-32 本身即是音阶又是序列，而它的内部构成又包含了主题动机（前三个音）、音级集合（前四个音、后三个音）、五声音阶（前五个音）。另外，从纵向音高形成的和声紧张度来看，该片段以五声化旋律进行和纵向五声化典型音程叠置为主，片段的中间部分通过加进小二度或三全音音程来增加和声的动力性和紧张度。

谱例 45：



通过谱例 45 的图示，既可以很好的总结全文，又能够清晰地看到三种音高结构思维

之间相互融合的脉络。图示中由左向右显示了从《走西口》主题中可以总结出五声音阶和主题动机。五声音阶是音阶思维的基础，在此基础上可以衍生出六声音阶、七声音阶。音程思维由主题动机和音级集合两方面构成，其中主题动机直接来源于民歌《走西口》主题；而音级集合则来源于六声音阶。12 音序列是音阶思维与音程思维相互融合的进一步升华。换句话说，音阶思维与音程思维共同构建了音列思维；而 12 音序列本身又包含了五声音阶、六声音阶、主题动机、音级集合、序列截断等三种音高结构思维的所有特点。所以说，作曲家在这部作品中充分将多维作曲技法进行融合，在三种音高结构思维控制下，完美的诠释了一次“追忆之旅”。

结　语

第一节　发展——与传承、借鉴、融合同步

通过前文的分析我们可以看出在 24 年期间里，作曲家在不同时期创作的作品，所使用的作曲技法，以及纵向音高结构形态都不尽相同。通过这四部作品的技法演变过程，也可以简略看出作曲家自身成长和发展的经历。这不仅仅是姚恒路教授个人的成长历程，也映射了一大批中国作曲家对中国专业音乐发展所做出的不懈努力。随着中国专业音乐在改革开放之后近 30 年突飞猛进的发展，中国作曲家的专业音乐作品也与世界接轨并在世界范围内产生一定的影响。

一、“选择性”的传承

在每一位中国专业作曲家进行创作时，无一例外地都在为作品中如何植入中国音乐元素而绞尽脑汁。在对中国元素的运用上，如何传承，怎样传承，都与作曲家创作作品的体裁、题材……有着直接的关系。所以，根据作品的需要，有“选择性”的传承中国民族民间因素是有一定必要的。

姚恒路教授在谈到《雁北印象》的创作时说道：“标题中的雁北、印象，揭示了我创作这部作品时所选用的民歌材料区域和和声技法的风格。”在这部作品中，鲜明的民歌主题有作曲家采风所得来的《乡间行》主题；有根据二人台曲牌改变的《恒山高》《嬉戏》《山村小唱》主题；有作曲家根据山西民歌风格自行创作的《闹红火》主题，这三种主题来源都离不开“雁北”。由此可以看出，作曲家在创作的过程中已经鲜明的选择了

这部作品所要表现的民族风格地域性。

《钢琴前奏曲与赋格 5 首》虽然是作曲家探索近现代西方作曲家法与中国音乐元素相结合一部作品，可是，如何将西方典型的前奏曲与赋格体裁，在兴德米特技法下体现出传承的汉民族风格，是作曲家创作这部作品时考虑最多的问题。姚恒路教授提到，“用兴德米特和声方法为中国民歌配置和声在谭小麟先生在世的时候就已做过大量尝试，非常成功。是否可以再进一步的开发兴德米特作曲技法，将中国元素以其他方式植入作品中，进行中国风格与西方技法的融合尝试，是写作这部作品的初衷。”于是在分析中，我们看到了优选Ⅲ组和弦的“扩大化使用”，以及中国民间锣鼓节奏的大量运用。可以说，作曲家的每一部新作品都是在尝试以往所没有尝试过的想法，在不断的尝试创新过程中，作曲家才能不断的成熟进步。

《追忆》中，作曲家采用《走西口》主题作为全曲的主要素材来源。而主题在乐曲中的“倒叙性”手法更将标题完美地诠释出来。与以往的大部分民歌主题陈述方式不同，在《追忆》中，作曲家并不是将主题在乐曲开始便完整陈述出来，而是将主题拆分以多个零散的片段进行展开，在乐曲发展至高潮时，主题全貌才全部呈现出来，这种陈述方式很好的映衬出“追忆”的全过程。

通过对上面四部作品中中国因素运用的简要回顾，可以总结出，作曲家对中国民族因素的运用是根据创作的需要有“选择性”的进行传承的。王安国教授在《现代和声于中国作品研究》曾经提到，“要将民族音乐特点化为具体的艺术表现手法，若只停留在占有民间音乐材料，熟悉民间音乐形式的阶段，至少是不全面的，还必须努力掌握民族音乐的传统规律、深入理解民族音乐的精神实质，从民族性格和审美观念的角度去领会我们民族音乐真正优异和独到之处，这样方能自如而准确地进行表现技法的创新。”所以说，在熟练掌握中国民间音乐精髓的同时，有“选择性”的对其加以开发利用，才算是真正传承民族文化的真谛所在，单纯在作品中罗列民族音乐素材不但不能使作品的质量有所提高，反而会适得其反。

二、“针对性”的借鉴

“欧洲的和声学理论，在清初康熙年间就已传入我国，而专业性的多声部音乐创作是从肖有梅（1884-1940）开始的。”[①] 在改革开放之前，虽然也有少数中国作曲家对西方现代音乐进行了大胆的尝试，如谭小麟在学习和传播 20 世纪作曲家兴德米特的作曲技术和艺术实践中，也为西方现代作曲技术与中国文化相结合方面进行了许多有益的探索；桑桐教授在早期创作的《夜景》和钢琴独奏曲《在那遥远的地方》也属于我国最早创作的自由无调性作品……。“而非调性音乐理论研究的信息则是在 70 年代末期才由国外传入的。”[②] 改

① 人民音乐出版社编辑部 . 和声的民族风格与现代技法论文集 [M]. 北京 ：人民音乐出版社 ,1996:35.

② 同上。

革开放之后，大量的西方现代音乐理论书籍、乐谱的传入，使我国专业音乐发展进入了一个崭新的阶段。可以说，西方现代音乐理论的传入以及某些社会特定因素，是我国新音乐得以飞速发展的重要原因，当然，这与我国 20 世纪 70 年代后期成长起来的一代作曲家自身努力的结果也是密不可分的。短短 30 年的时间，我国新音乐创作所取得的成绩是十分惊人的。

在学习西方现代音乐理论，分析研究西方近现代作曲家作品的同时，借鉴西方现代作曲技法为我所用，使外来文化受到“中国化”改造，逐步融合为我们民族文化的一部分，是许多中国作曲家一直在为之奋斗的目标。而这些尝试与努力的最直接目的只有一个，那就是创作出与现代同步并极具中国民族特色的高质量作品。要达到这个目标，其实有两点非常重要，其一，西方作曲技法的借鉴；其二，民族民间音乐的传承。

对于民族民间音乐的传承，在本章第一节中已经简要论述过，在创作中，不能将民间音乐素材一味的进行罗列堆砌，这样做不是在进行音乐的创作，而是在进行材料的“陈列”，毫无意义。要根据自己的创作需要和作品所要表现的内容，有针对性的选择材料，这样才能起到好的效果。除了在材料的选择上我们要仔细斟酌之外，对于创作，所运用的技术手段也要心中有数。现代作曲技法就像是“万花筒”，五光十色、色彩斑斓，而“过于膨胀的和声思维抑制了对旋律和节奏的思考，从而使它在世纪转折点前后变成了作曲技法中起决定性作用的本质要素。”[①]20 世纪和声技法发展到今天，经历了和声发展史上前所未有的变革，每一位作曲家都有权利选择自己创作时所使用的材料和技法。而随着时间的推移，每一部音乐作品，或被人们遗忘，或被人们永远铭记并载入史册，这虽然不完全是作曲家所能掌控的，但这却是后人衡量一位作曲家成功与否的重要准则。每一种新的作曲技法的诞生，都是人类智慧的结晶，而每一种作曲技法本身都是人类不断前行的标志。某种技法理论的诞生才只是刚刚开始，作曲家将其赋予新的生命，成功运用到音乐创作中，才是其真正价值所在。在 20 世纪疯狂的“技法创新”时代渐渐远去的时候，几乎每天都会有一种新的作曲技法诞生的时代已经慢慢沉寂下来，此时，回顾过去一百年作曲技法的变迁过程，也使我们面临的一项艰巨的任务。今天的作曲家所面临的问题不再是像以往那样“疯狂的”创新，重新思考定位自己甚至整个民族、世界未来音乐创作的发展方向应该是有必要的。从传统——反传统，之后又将发生什么？或许是传统的复归？每一位作曲家都有可能成为决定答案的重要因素。并且，今后音乐界对于我们今天的作曲技术所进行的总结，也都将取决于我们今天每一位致力于理论研究与音乐创作的音乐理论家与作曲家们。对于中国作曲家而言，选择怎样的音乐语言进行表述；运用什么样的技法进行创作；将以上两点用何种思维方式进行融合，创作出高质量的作品，都将对我国专业音乐今后的发展产生重要的影响。

本文分析的三部作品从和声技法上来看，随着时间的推移都有所不同，从《雁北印

① 瓦尔特 · 基泽勒 .20 世纪音乐的和声技法》[M]. 杨立青 , 译 . 上海上海音乐学院出版社 2006 : 1.

象》的和声民族化探讨；到《钢琴前奏曲与赋格 5 首》，对兴德米特和声方法的借鉴；再到 2004 年创作的《追忆》，三种音高结构思维方式的融合。虽然三首作品运用的作曲技法都不相同，但有一点是作曲家在三十年创作生涯中始终坚持的，那就是，以谋求西方作曲技法与中国音乐元素相融合的宗旨。在习作练习中，创作可能是为了熟练某种技法，而如果以创作高质量的作品为首要目的，则技法往往要屈居于次要，音乐本身才是主要。两者相辅相成的关系是很难割裂开的，作曲家才是其中的关键。

从作曲家第一部作品《雁北印象》对五声化和声的探索（不放弃调式调性）——到借鉴兴德米特作曲技法创作的《钢琴前奏曲与赋格 5 首》（放弃调式，强调十二个音的平等性，但仍然坚持调性主音。）——再到《追忆》（三种音高思维的融合，乐曲的泛调性写作手法。音阶思维，但不是功能和声体系，只强调横向以及纵向音高结构关系所组成的音阶关系，当然也包括人工音节；音程思维，动机与集合同时发挥作用，即可以有效控制音乐材料的统一，有可以在纯数字范围内有效控制纵向音高结构的音程函量以达到作品音高结构的高度统一；音列思维，作曲家将音阶思维与音程思维通过 12 音序列加以统一）。这是一条很有趣的链条，它映射了作曲家探索的轨迹以及成长经历。也侧面向我们提供了作曲家借鉴西方作曲技法的准则——“针对性”的借鉴。音乐发展到今天，我们在尽可能地了解和掌握各种各样的新技法之余，也应该有能力判断与辨别哪种技术手段是我们能够接受并可以结合本民族音乐元素进行开发利用的。

三、“创造性”的融合

一部好的音乐作品，材料的选择与技法的运用虽然都对作品起到至关重要的作用，可是真正能够体现作曲家智慧的，却是怎样将材料与技法完美的融合在一起，构成一部高质量的作品。这不仅仅需要作曲家对音乐素材敏锐的观察力和对作曲技巧的熟练掌握，更重要的是作曲家自身的创造力。

在本文分析的四部作品中，几乎每一部作品都包含了作曲家智慧的结晶，每一部作品也都有各自的亮点。《雁北印象》中小二度叠置模仿打击乐音色的《闹红火》，王安国教授在《现代和声与中国作品研究》中就已当作典范举例说明过；《钢琴前奏曲与赋格 5 首》中对于三组优选和弦的运用是秦西炫教授在 2002 年出版的《兴德米特和声理论的实际运用中》首次以文字形式发表的，而作曲家创作这部作品时间为 1990 年，当时作曲家身在英国，完全是在自己对兴氏理论的掌握和理解下完成这部作品的，可见这部作品的想象力是超前的。《追忆》是作曲家根据自己多年的想法，针对自己在中央音乐学院开设的选修课《三种音高思维的创作理念与实践》所完成的一部作品。这部作品中，作曲家不仅仅试图将中国音乐素材与西方作曲技法进行融合，更重要的是，作曲家将西方音乐主要的三种音高结构方式——音阶、音程、音列提升到理论思维的高度加以融合，使之互相影响共同

发挥作用。作曲家的这种创造性思维方式是在其深厚的理论研究基础上经过长期总结与实践得出的。可以说，作曲家的创造力决定了作曲家的成败。中国专业音乐今后的发展道路也将是中国作曲家充分发挥想象力与创造力的康庄大道。

纵观中国作曲家的创作道路，民族元素的传承与西方作曲技法的借鉴可以说是量的积累阶段，厚积而薄发是融合创作必不可少的预备环节。可是我们不能忽略一点，那就是无论创作着的音乐家所感受、感觉与思维的是什么，都为同样的主要社会影响所支配，因为音乐家本身就是社会生活中的一部分。而作曲家无形之中就是在为所生活的社会环境以及本身所向往的“生存环境”而努力地进行创作。正如创作与理论不可割裂的先后关系一样，任何音乐分析的层面同样逃离不开对于美的审视，作曲家在创作的过程中所写下的每一个音符其实都是在考虑“美”与“不美”，此时的“美与不美”的含义可以充分发挥个人的想象空间，因为它所包含的范围无处不在。而分析者同样逃离不开“美”的纠缠，几乎任何一门作曲技术理论的分析都与“美”有着千丝万缕的联系。虽然本文研究的重点是姚恒璐作品中的纵向音高结构，对于作曲家的美学原则涉及甚少，可是和声与美学之间相互渗透相互影响的重要联系是不可否定的，希望在以后的学习中对这方面能有更为深入的研究。

中国博大精深的民族文化是作曲家取之不尽，用之不竭的‘材料源泉’，中国作曲家所面临的问题不仅仅是怎样开发利用这些宝贵资源，更重要的是，运用怎样的思维方式、何种作曲技法，在创作过程中如何将材料与技法进行融合与统一，达到作品所要表达的音响效果。传承与借鉴都是理论与技术层面的积累过程，融合，才是作曲家发挥个人想像空间，展现聪明才智的真正环节。如果把传承与借鉴看作是理论与技术的积累阶段，那么‘融合’则可以看作是作曲家的实践。实践的成功与否不仅仅取决与理论阶段的积累程度如何，还取决于作曲家的创造能力和思维想象力。而传承、借鉴、融合这三个环节之间的链接关系又直接决定着中国专业音乐今后的发展。

参考文献

(一)专著

[1] 瓦尔特·基泽勒.20世纪音乐的和声技法[M].杨立青,译.上海:上海音乐学院出版社,2006.

[3] 鲁道夫·雷蒂.调性.无调性.泛调性[M].北京:人民音乐出版社,1992.

[4] 樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法[M].上海:上海音乐出版社,2003.

[8] 姚恒璐.20世纪作曲技法分析[M].上海:上海音乐出版社,2000.

[9] 于苏贤.20世纪复调音乐[M].北京:人民音乐出版社,2001.

[10] 于苏贤.复调音乐教程[M].上海:上海音乐出版社,2001.

[11] 陈銘志.赋格曲写作[M].上海:上海音乐出版社,1999.

[12] 秦西炫.兴德米特和声理论的实际运用[M].北京:人民音乐出版社,2002.

[13] 保罗·兴德米特.作曲技法[M].罗忠镕,译.上海:上海音乐出版社,2003.

[15][美].阿伦·福特.无调性音乐的结构[M].杨衡展,译.湖北:武汉音乐学院,1988.

[16] 姚恒路.新音乐分析方法教程[M].湖南:湖南文艺出版社,2004.

[17] 彭志敏.新音乐作品分析教程[M].湖南:湖南文艺出版社,2004

[18] 王进.20世纪和声中的个性写作风格与共性思维基础[M].北京:教育科学出版社,2002.

[19] 童忠良.现代乐理教程[M].湖南:湖南文艺出版社,2004.

[20] 李吉提.中国音乐结构分析概论[M].北京:中央音乐学院出版社,2004.

[22] 王安国.现代和声与中国作品研究[M].四川:西南师范大学出版社,2004.

[25] 季家锦.20世纪西方作曲技法[M].北京:华乐出版社,2000.

[27] 童忠良.近现代和声的功能网[M].北京:人民音乐出版社,1984.

[29] 文森特·佩尔西凯蒂.20世纪和声[M].北京:人民音乐出版社,1989.

[30] 苗晶,乔建中.论汉族民歌近似色彩区的划分[M].北京:文化艺术出版社,1987.

[33] 恩·迈耶贝尔.音乐美学若干问题[M].北京:人民音乐出版社,1984

[34]G·韦尔顿·马奎斯.20世纪的音乐语言[M].北京:人民音乐出版社,1992

[35] 黎英海.汉族调式及其和声[M].上海:上海音乐出版社,2001.

[36] 张肖虎.五声调式极其和声[M].北京:人民音乐出版社,1987.

[37] 吴式楷.和声学教程[M].北京:人民音乐出版社,1987.

[38] 王震亚.五声音阶及其和声[M].北京:人民音乐出版社,1949.

[39] 勋伯格.和声学[M].罗忠镕,译.上海:上海音乐出版社,2007.

[40] 勋伯格 . 和声的结构功能 [M]. 茅于润 , 译 . 上海：上海音乐出版社 ,2007.

（二）期刊

[1] 桑桐 . 兴德米特的调性观念 [J]. 音乐艺术，2003（3）.

[2] 秦西炫 . 兴德米特旋律理论的实际运用 [J]. 音乐艺术，1999（2）.

[3] 梁发勇 . 传统性 . 民族性与现代性的融合——姚恒璐《五首钢琴前奏曲与赋格曲中的多样化与多元化》[J]. 星海音乐学院学报，2007（4）.

[4] 姚恒路 . 三种音高思维的创作理念与实践 [J]. 中央音乐学院学报，2008（3）.

[5] 阿伦 · 福特 . 音级集合理论概述 [J]. 胡晓，译 . 音乐探索，1988. 音乐作品

[6] 追忆——为独奏大提琴和七位演奏家

（三）作曲

[1] 雁北印象

后　记

在论文即将完成之际，我怀着“忐忑不安”的心情进入了文章的后记部分。之所以忐忑，是经历了论文的准备和完成阶段之后，反复修改的拙作终于初见端倪。回顾两年多来的学习路程，心情实在难以平复。从论文的选题，到动笔之前的准备与积累阶段，导师王进教授都给予了耐心的指导与悉心的帮助，在此，向我尊敬的导师表示由衷的感谢。导师严谨的治学态度和谦逊的为人原则将永远是学生学习的榜样。之所以不安，是在论文写作过程中，笔者曾多次请教姚恒璐教授本人关于作品的构思原则和作曲技法的运用。可越是在论文接近尾声时，我才越发感觉到前面的路才刚刚开始，论文中仍有许多纰漏之处还需日后进一步学习和研究。在与姚恒璐教授的多次接触时，笔者被姚恒璐教授几十年如一日的勤奋求索精神所深深感动。作曲家开阔的思维方式和独特的分析视角更是使学生受益匪浅。希望在今后的学习过程中，能对这一课题做进一步的修改与完善。

探索 求融 出新

——张豪夫《琴箫》《二人台》的创作思维和技法研究

□冯　杰

摘　要：本论文通过对华裔作曲家张豪夫《琴箫》《二人台》两部作品的研究，试图分析作品的中国传统音乐元素与现代作曲技法的完美融合。本文共分五部分，第一部分介绍作曲家的简况；第二部分是对两首作品的详细分析，从作品音高材料的来源、运用和发展来说明与传统音乐的关系，并逐一分析两部作品的音高结构特点、节奏布局、曲式结构及作品中所体现的创作思想；第三部分通过以上分析，概括出两部作品的创作特征和相通之处，分别从音高材料的运用特点，节奏节拍的特点和镜像结构的运用三方面加以阐述；第四部分主要阐述张豪夫先生的美学思想和人文情怀；最后一部分是结语，阐述笔者通过分析张豪夫的两部作品得到的结论、启发和思考。

通过对两部作品的解读得出其创作思维：在继承传统与创新的关系上“不为时尚所惑，不被传统所缚”；在音乐创作的追求上“好古、敏求、变化出……”；对艺术创作的思考和顿悟上“随心所欲而不逾规，出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。其创作技法：①作品都以中国传统音乐中的音高素材为乐曲的基本和声材料；②和音材料围绕核心音程作各种与大小二度相关的和弦结构处理，形成作曲家独具风格的和声语言；③抛开传统音乐的调性因素，作品运动发展的张力和动力通过不同结构、不同性质的和音集合以及自由灵活多变的节奏节拍来完成；④作品中大量运用“变奏思维”和“镜像结构思维”构筑其结构特色。

关键词：张豪夫　《琴箫》《二人台》　纯五度　律吕六音列

Abstract : In this thesis, research two works of ethnic Chinese composer Zhang Haofu *Qin Xiao,Er Ren Tai*, trying to analyze the works of Chinese traditional musical elements and a perfect fusion of modern composition techniques. This paper is divided into five parts, the first part introduces the composers profiles; the second part is a detailed analysis of the two works from the source, the use and development work pitch material to illustrate the relationship between traditional music, and one by one analysis of two Pitch structural characteristics of the works, rhythm layout, structure and musical works embodied in the creative thinking; third part of the above analysis, summarized the two works and creative characteristics in common, namely the use of the characteristics of the material from the pitch using rhythm beats characteristics and mirror structure elaborated in three areas; the fourth part describes Mr. Zhang Haofu aesthetic thought and human feelings; The last part is the conclusion, explained author Zhang Haofu two works to the conclusion, inspiration and reflection .

By interpreting the results of two works of their creative thinking: the relationship between tradition and innovation "is not confused fashion, not tied to tradition"; in the pursuit of musical creation "good old, seeking sensitive, changes ..... "; the creation of art thinking and insight" rather than arbitrary rules, a New Meaning among Send Miaoli outside bold. " Its creative techniques: 1 works with Chinese traditional music for the song of the basic pitch material harmony material; 2 and sound material around the core pitch process for a variety of chord structure and size of the second degree related to the formation of the composer's unique style harmonic language; Factors beyond traditional tonal music, the tension and movement of work force development through different structures, different nature and tone set and free flexible rhythm tempo to complete; 4 works in the extensive use of "Variations thinking" and "image structure thinking" to build its structure characteristics.

Key words : Zhang Haofu *Qin Xiao* *Er Ren Tai* pure five degrees Lulu sound column

第一章 作曲家简介

张豪夫，华裔作曲家。自幼喜爱音乐，曾学习小提琴、钢琴等乐器，自 1977 年考入西安音乐学院作曲系，师从饶余燕、杜勃兴、江静等教授，便真正开始了他的音乐艺术之旅。1982 年毕业后，任中国广播艺术团专职作曲家（1982—1987 年）。在中国，他曾数次荣获全国性专业作曲比赛奖和影视音乐创作奖。1987 年，他先后考入比利时布鲁塞尔皇家音乐学院（师从 J.Fontyn 教授）和法国巴黎高等音乐师范学院（师从 Y. Taira 教授），1992 年同时获取两个学院的作曲毕业证书。在此同时，他还参加了在瑞士卢赛恩音乐学院由 E. Denisov（俄罗斯著名作曲家）举办的作曲“大师班”学习（1991），深受其极高的评价和鼓励。1992 年 10 月 -1994 年 2 月，经严格挑选进入著名的法国巴黎蓬皮杜文化艺术中心现代音乐研究院（IRCAM），专门研究现代音乐创作。现任比利时布鲁塞尔皇家音乐学院

作曲教授、西安音乐学院、首都师范大学音乐学院、星海音乐学院客座教授。

张豪夫先生有很深厚的“中国文化情结”，他曾说过：“中国传统文化是我文化人生的第一口乳汁。虽然我现在身处欧洲，接触的是世界各地的文化，但是中国文化在我心目中占有的位置最大、最重要，它是任何文化不可替代的。”[①] 不仅如此，他还把这种深深的祖国情融入到自己的音乐创作中，大多数作品都具有较深厚浓郁的东方色彩，有些作品的标题直接以中国特有的乐器和表演方式来命名，如本论文分析的两部作品《琴箫》《二人台》。此外，张豪夫的作品往往具有很鲜明的民间音乐韵味，常规的乐器组合中，经常会融合一些中国古曲、戏曲、民族民间音乐以及诗词等多种具有中国民族特色的音乐元素。

这些音乐风格的形成要得益于他人生中很重要的实践经历：出国留学前的 20 世纪 70 年代中期，以及进校后多次参与了中国音乐研究所组织的《陕西民间音乐集成》工作，足迹遍及陕西、甘肃、青海等西北各省及山西、内蒙古一带；他也曾在陕西省宝鸡市剧团的乐队担任首席小提琴。在他的音乐中没有丝毫生搬套用原始民族民间音乐的痕迹，作曲家吸取传统音乐的精髓，将其融会贯通在自己的作品中。

总之，他的作品结合了东方的综合性思维与西方的分析性思维两大文化内涵，灵活地运用传统性与现代性的写作技法，并创造出自己的音乐个性：抒情性与戏剧性的融会贯通；传统与现代的完美融合。

获奖情况：

1990 年 7 月，他荣获了法国举办的第四届国际作曲比赛第一名大奖：《时间的移动》为管乐队和打击乐而作。同年 12 月在意大利罗马举办的瓦朗地努布施 ValentinoBucchi 第十三届国际作曲比赛中荣获优秀作品奖（是该届比赛的最高奖）：《黄昏》为大提琴与交响乐队而作。2002 年他荣获了比利时皇家艺术研究院的两项作曲奖：《第三弦乐四重奏》和钢琴独奏曲《La voûte etheree——云林山水》。2006 年他的《第二弦乐四重奏》再次荣获比利时皇家艺术研究院的作曲奖。2008 年他荣获比利时 Prix Darche Frères 奖，以奖励他在作曲领域方面的杰出贡献。

创作目录：

张豪夫的音乐创作体裁广泛，截止目前包括乐队作品（16 部）、室内乐（23 部）、舞台音乐（1 部）、声乐作品（3 部）及影视音乐作品（6 部），创作目录如下：

交响音乐作品：

《敦煌幻想》交响组曲（1981—1982）

① 张大龙．“好古”、“敏求”、“变化出”——作曲家张豪夫的创作追求 [J]. 人民音乐 ,2006(3).

《黄昏》——为大提琴与交响乐队而作（1988—1989）
《时间的移动》——为管乐队与打击乐而作（1990）
《钢琴协奏曲》——为钢琴与交响乐队而作（1994—1995）
《深山夜寺》——为室内乐队而作（1996）
《小提琴协奏曲》——为小提琴与室内乐队而作（2000）
《音乐的祈祷》——为室内乐队而作（2001）
《黄土地》——为室内乐队而作（2002）
《单簧管协奏曲》——为单簧管与弦乐队而作（2005）
《天上青海 - 大提琴协奏曲》——为大提琴与交响乐队而作（2006—2008）
《长安交响》——为大型中乐管弦乐队而作（2007）
《大漠长河》——为唢呐与交响乐队而作（2009）
《帕萨卡里亚变奏曲》——为弦乐队而作（2009）
《大漠长河 II》——为唢呐与中乐管弦乐队而作（2010—2011）
《第一交响乐（圣咏 - 长安）》（2011—2012）
《5 支蜡烛祝福 50 年》——为室内乐队而作（2012）

室内音乐作品：
《花儿会》—— 钢琴组曲（1978）
《回旋舞曲》——为小提琴与钢琴（1979）
《惜别》——为二胡与筝（1979）
《两首赋格曲》——钢琴独奏曲（1980）
《山西民歌变奏曲》——钢琴独奏曲（1980）
《叙事曲》——为大提琴与钢琴（1983）
《三首钢琴小品》——钢琴独奏曲（1987）
《黄昏》——为大提琴与钢琴（1988—1989）
《第一弦乐四重奏》（1991）
《阴—阳》——为双钢琴曲（1992）
《拉与拨》——为小提琴与电子音乐（1993）
《信天游》——为小提琴、大提琴与钢琴（1994）
《管乐八重奏》（1995）
《二人台》——为长笛与钢琴（1996）
《第二弦乐四重奏》（1997—2004）
《云林山水钢琴独奏曲》（1998）
《第三弦乐四重奏》（1999）

《琴—箫》——为单簧管 / 低音单簧管与弦乐四重奏（2000）
《二人台 II》——为小提琴与钢琴（2002）
《流水人家》——钢琴独奏曲（2003）
《锣鼓经》——为四位打击乐演奏家而作（2003）
《天上青海》——为大提琴与钢琴（2005—2006）
《大漠长河 III 》——为唢呐与钢琴而作（2011）

舞台音乐作品：
《九色鹿》敦煌壁画——为琵琶与室内乐队而作（1997）

声乐作品：
《大地—中国》——第一交响大合唱 杨炼作词（1985—1986）
《五首无伴奏混声合唱》（1984）
《四十五首艺术歌曲》（1977—1987）

影视音乐作品：
《黄金之路》（CCTV/ 中央电视台）
《白色鸟》（Gansu TV / 甘肃电视台）
《远征南极》（ CCTV/ 中央电视台）
《渔村小叙》（CCTV/ 中央电视台）
《祖国的旗》（CCTV/ 中央电视台）
《雨》——为无声电影配乐（1998）

第二章 《琴箫》音乐分析

《琴箫》是张豪夫先生应 Danel 弦乐四重奏乐团委约，于 2000 年创作的一部单簧管、低音单簧管与弦乐四重奏的五重奏室内乐作品，取名《琴箫》意在以中国的特色乐器古琴和箫为音色依据来构思音乐。2005 年比利时 Cypres 唱片公司为他出版了个人作品专辑“琴箫”，并收录此作品。

第一节 《琴箫》素材来源

作品的创作素材取自我国传统古曲《梅花三弄》，作曲家通过乐曲来表达对不畏霜雪严寒的梅花的赞美，进而颂扬文人墨客凌寒独放、坚贞圣洁的人格。为了更好地表达该作品所体现的艺术韵味，作曲家用西洋乐器的特殊奏法，以及大量装饰音效果来表现音乐情感。

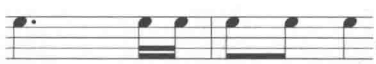
关于古曲《梅花三弄》的介绍：

古琴曲《梅花三弄》又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》，是中国古典乐曲中表现梅花的佳作，早在唐代就已经在民间广为流传。晋隋以来有此笛曲，为东晋大将桓伊所作。后经唐代琴师颜师古改编为琴曲，流传至今。曲谱最初见于《神奇秘谱》，清代《琴谱谐声》中，有此曲改编为琴箫合奏的曲谱。明代杨抡《伯牙心法》记载："梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。三弄之意，则取泛音三段，同弦异徽云尔。"琴曲中采用完整重复三段泛音写法不多见，故有"处处三叠阳关，夜夜梅花三弄"之诮。(《律话》)。

《梅花三弄》全曲共有十段，每段都有小标题。其旋律前半部分悠远飘逸，表现了梅花傲雪的风骨，后半部分则与其前形成对比，节奏急促，描写了凛冽寒风中梅花的不屈性格，乐曲以忽静忽动，忽柔忽刚，表现了千姿百态的梅花形象。古曲《梅花三弄》原谱见附录一。

在《琴箫》这部作品中，作曲家主要选取了原曲中表现梅花主题的纯五度音程，作为整首作品的核心音程，并将纯五度作连续进行和各种移位变形处理，直至将纯五度音程的思维运用到该作品的旋律层、和声安排、持续音组等重要部位。

第二节 《琴箫》核心音高结构的形成和运用

作曲家在《琴箫》的主题素材选取中，保留了古曲《梅花三弄》的节奏框架：  ，设定原曲旋律中具有特点的五度音程为核心音程贯穿全曲，使其成为统御全曲音高材料的核心（很有意思的是 Danel 弦乐四重奏乐团的名称中正好也包含了作品中使用的核心素材，即两个连续的纯五度音程：D—A—E，整首作品的和声张力也主要来源于这个核心音程的各种变形，并通过装饰、移位、扩展、叠加、变形等作曲技法的处理来获得丰富的音响效果。

例 1.1

节奏：

音高材料：C—G—D

例 1.1 为古曲《梅花三弄》的原型片段，通过分析可以看到：片段中使用的节奏为最基本的节奏型： ，音高材料为两个连续的五度音程（E 为 D 的前倚音），旋律为拱形单旋律线条。

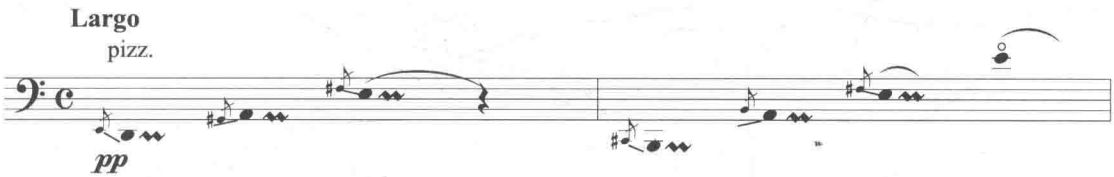
在《琴箫》这部作品中，作曲家以《梅花三弄》所表达的精神品质为切入点，以梅花主题的核心音程为音乐基本素材，在音乐发展的不同阶段，选用核心音程的组合方式也各不相同，以下对核心材料结构构成和运用情况加以说明：

一、连续纯五度音程的使用

两个连续的纯五度音程作为《琴箫》的核心素材，音高结构相对较单一，音响色彩较协和，作曲家在使用过程中通过叠加音程数量、将核心音程运用在持续音（组）以及平行旋律的手法，使作品中纯五度音程的思维运用得更为灵活、丰富多样。

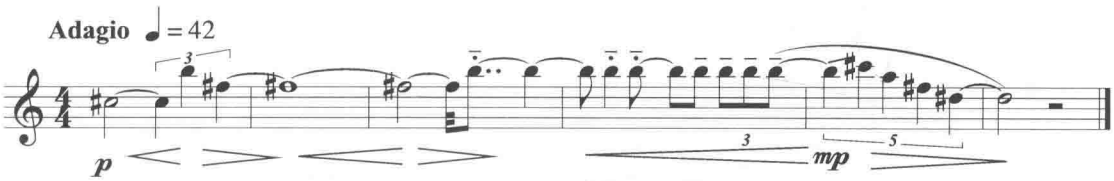
（一）三音组（横向）

例 1.2《琴箫》1、2 小节



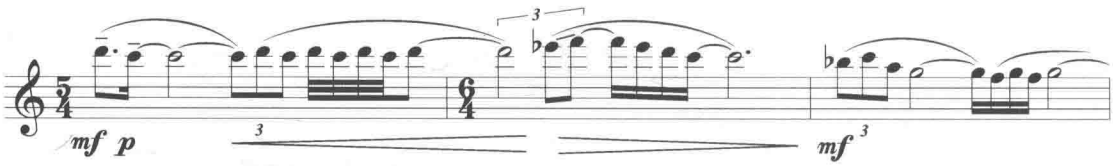
上例为乐曲引子部分的开始，是全曲核心材料的雏形，大提琴的拨奏模拟古琴的演奏效果，且作为固定音型一直持续至变奏一中部。此片段中，两个连续向上的五度音程构成了横向进行的三个骨干音：D—A—E。

例 1.3《琴箫》13—17 小节



例 1.3 为主题开始部分的陈述，同样使用了例 1.2 中的三音组并进行了移位：#C、B、#F，与引子不同的是，此处作曲家选用以 #C 为起始音，有意打破连续的纯五度音程的出现，用大七度音程跳进引出主题，同音的不规则重复、跨小节节奏组合、长持续音与短附点节奏的对比使用，使音乐主题一开始便给听众留下了深刻的印象。

例 1.4《琴箫》140—142 小节

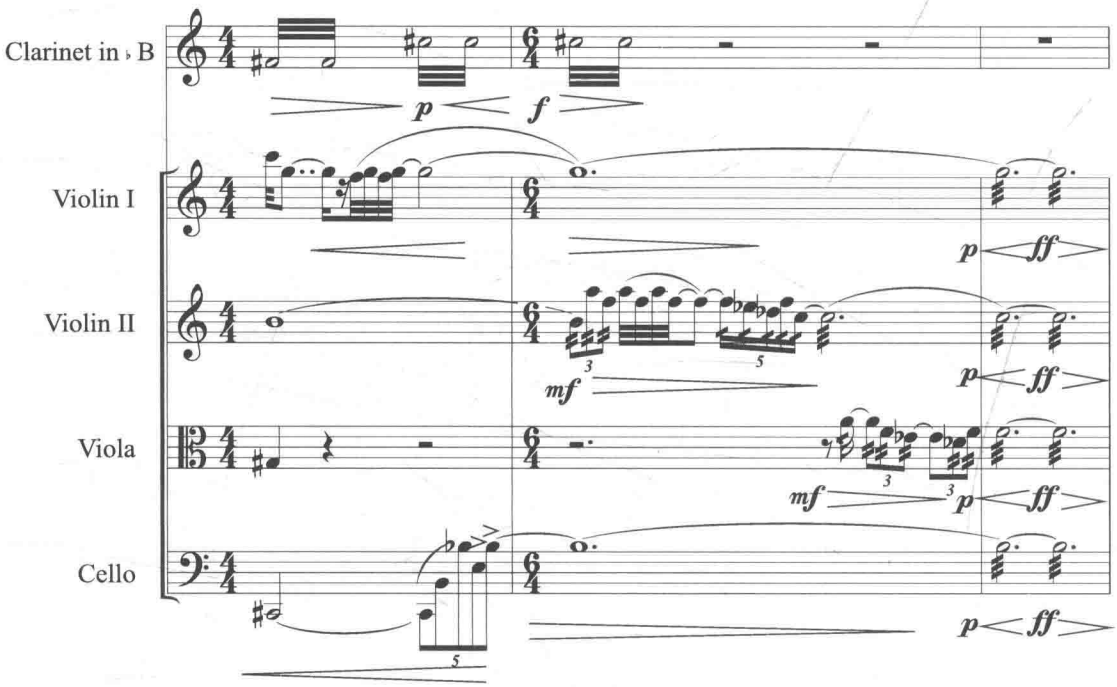


此片段为变奏二单簧管的独白旋律，可以分析出这条旋律的结构线条音[①]为：C—D—G 三个音，即由两个连续向上纯五度音程构成的三音组。围绕着此三音组，单簧管演奏此条旋律结束了第二部分的变奏。

（二）四音组（纵向）

下例 1.5 是变奏一第二部分的结尾处，片段中最后一小节是纵向上对核心音程的使用：以降 B 为根音连续三次的向上纯五度叠加，构成的四音组音高材料为：降 B—F—C—G，同样巩固了全曲最基本的核心音程。

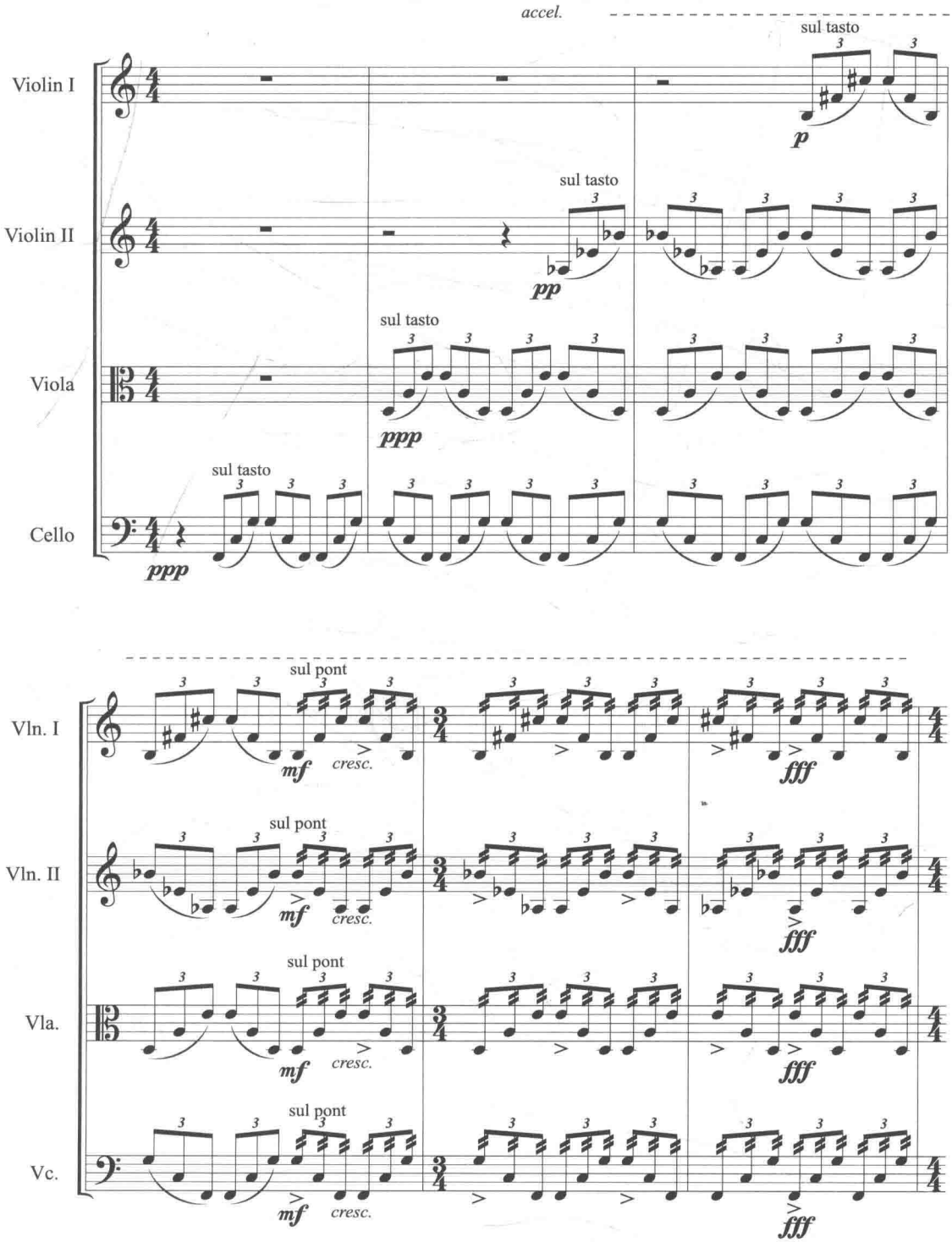
例 1.5《琴箫》43—45 小节



① 于苏贤 . 申克音乐分析理论概要 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2001.

（三）十二音（纵横）

例 1.6《琴箫》148—162 小节



a tempo ♩=48

Energico ♩=120

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

sfp

11 a tempo ♩=48

sul pont

音高材料：

从上例可以分析出：音高材料是由连续向上的纯五度音程构成的十二音。从谱面上看，每个声部的乐器都是运用最原始的核心音程即例 1.2 中的三音组作三连音拉奏，随着震音奏法的加入，音乐紧张度增强，预示着新的音乐高潮的到来。

此段音乐在全曲处于黄金分割点的位置，也是全曲唯一一次连续使用由五度音程叠加构成的十二音，作曲家以纯五度音程为素材来源，既保持了乐曲浓郁的中国风味，又进行了现代化的技法处理。

（四）纯五度音程的创作思维在持续音中的运用

乐曲持续音的音高材料同样为例 1.2 中的三音组即：连续的纯五度音程构成的三音组 D—A—E。

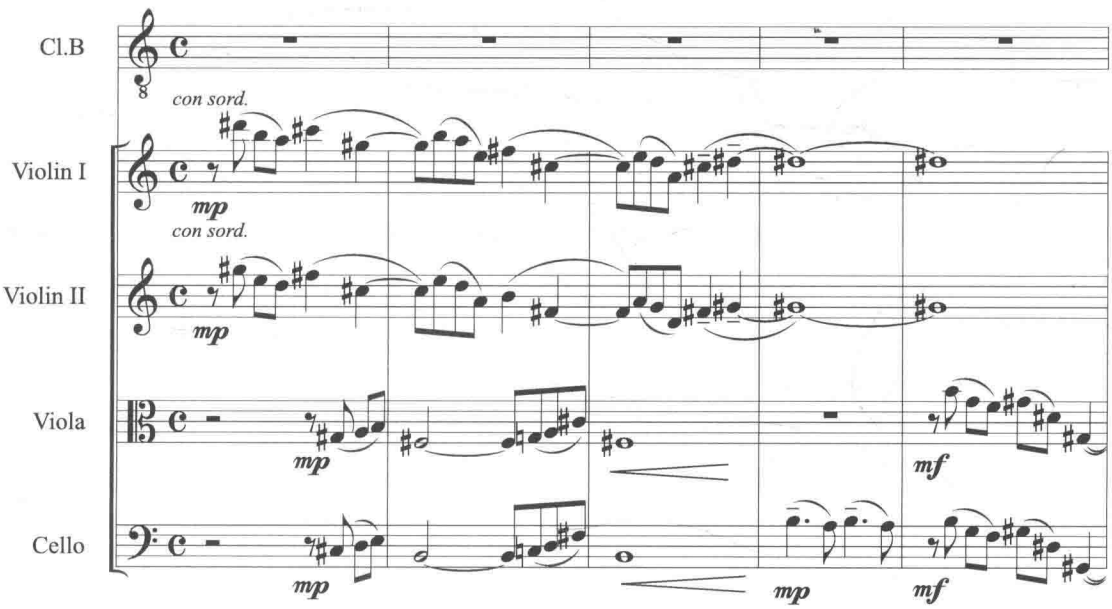
首先，从引子部分大提琴声部开始的持续音组 D—A—E 已经有了暗示作用，其次，主题一开始（13 小节起），中提琴声部使用人工泛音弱奏 E 音一直持续了 17 小节，接着由一提、二提和中提声部做声部转换继续持续 E 音 7 小节至变奏一第二部分；最后在变奏三开始一提和二提声部同音持续 A 音 30 小节，之后在中提和大提声部长音持续 D 音 37 小节至变奏三结束。

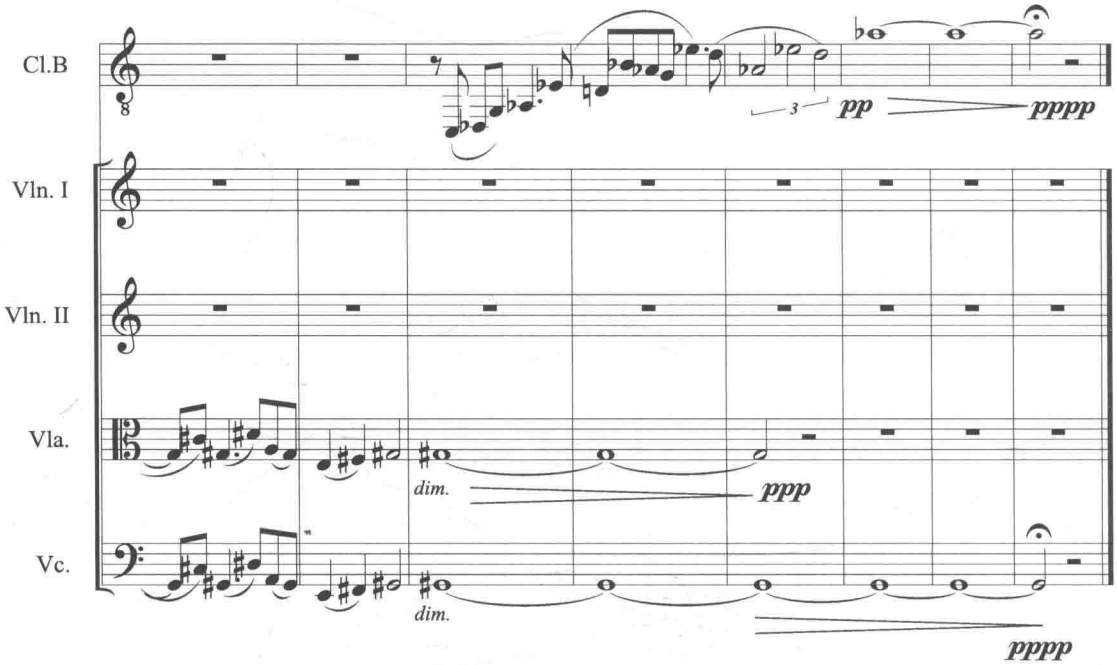
作品中无论是持续音持续的位置还是音高材料，都能很清楚地看到主题核心音程的踪影，这不仅仅是音程的持续，更是一种核心的持续，一种思维的持续。

（五）纯五度音程在平行旋律中的运用

如例 1.7 中，一、二提琴声部以相距纯五度的关系作平行旋律进行，中提和大提声部与一、二提声部相隔两拍，同样以纯五度关系作平行旋律，一、二提琴声部和中提、大提声部构成了对比复调，四小节后，中提和大提声部作纯五度的平行旋律进行。

例 1.7《琴箫》232—244 小节

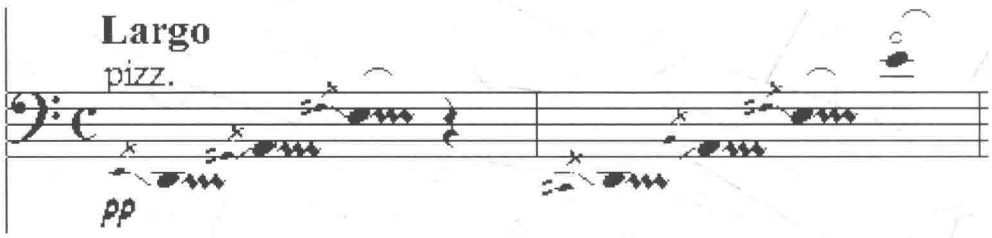




二、使用装饰音的纯五度音程的运用

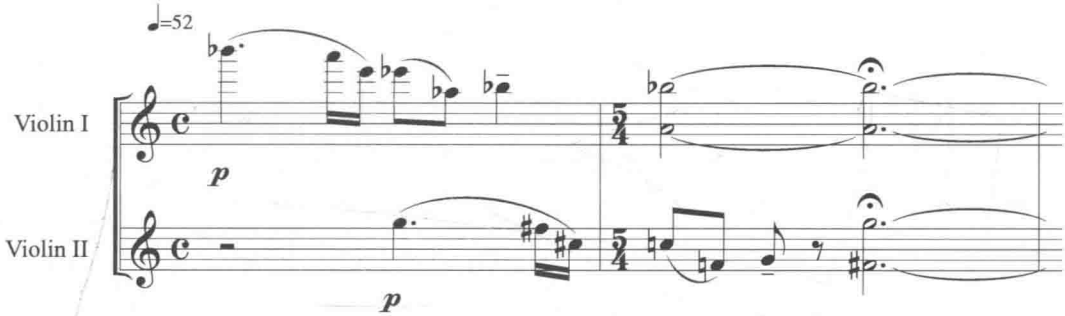
装饰音在这部作品中的运用，从音响效果上，将中国传统音乐元素尤其是古琴的音色表现的更加贴切；从音程关系上，装饰音多以小二度音程出现，它与纯五度音程相结合，产生了新的音程关系，使全曲音高材料的可变性大大增多。

例 1.8《琴箫》1、2 小节



例 1.8 中，大提琴的拨奏模拟古琴优雅的琴声远远传来，看似随意的中国笔墨韵味的渲染，却有作曲家别出心裁的设计：两个连续向上的五度音程构成的三个骨干音：D—A—E，分别用不同的上下倚音进行装饰，装饰倚音的变换与核心素材的持续不变，也能看出其静中寻动的音乐情趣和对艺术细节的精心处理。

例 1.9《琴箫》7–8 小节



例 1.9 为引子部分音乐片段，引用了古曲的节奏原型

一提琴在高音区与二提琴声部作相隔两拍的小三度移位卡农，打破了古曲的调性因素。一提琴声部的乐音运用的是纯五度音程结构：降 B—降 E—降 A 三音组（A 作为降 B 的后倚音，E 作为降 E 的前倚音），这里作曲家使用带装饰音的三音组为下文分析的五音组（即将装饰音上升为骨干音构成的五音组）音高材料做了很好的铺垫。此片段音乐在大提琴的吟唱下，音响效果在旋律与背景的变与不变碰撞中相互交融，似是梅花在寒风中的独自高歌。

三、将装饰音上升为骨干音的五音组及其子集关系的四音组

随着乐曲的发展变化，作曲家对核心素材的运用也发生了相应的变化：从音的数量上，由主题中的三音组变为以四音组、五音组为主的两类音组；从音响效果上，和谐纯净的较单一音响加入了小二度、三全音等多种和音组合；从音高结构上，可以分析为两大类五音组集合：5—7 集合、5—20 集合，此外，在作品音高材料的运用中还可从这两类五音组分析归纳出四类四音组子集，它们分别为：4—5 ↓、4—8（12）、4—9（6）、4—20（12）。其中，4—5 ↓、4—8（12）、4—9（6）三类四音集合为 5—7 五音集合的子集，4—8（12）、4—20（12）两类四音集合为 5—20 五音集合的子集，二者是被包含与包含的关系。变化后的音乐，既保留了纯五度的核心音程，又打破了音高结构上的连续进行，大大增强了音乐材料发展的可能性与可塑性。

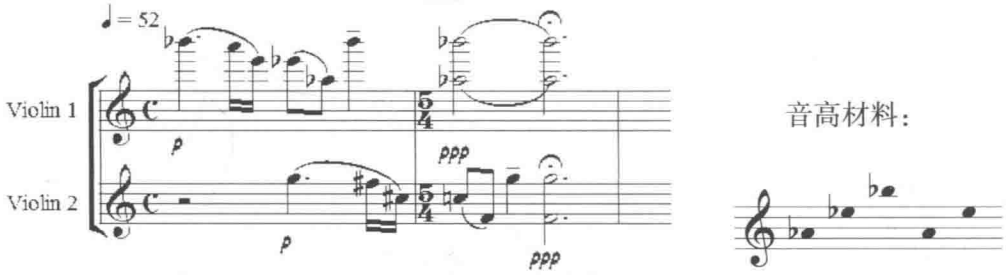
（一）五音组

1. 5—7 集合

名称：5—7　　音级：0，1，2，6，7　　向量：[310132]

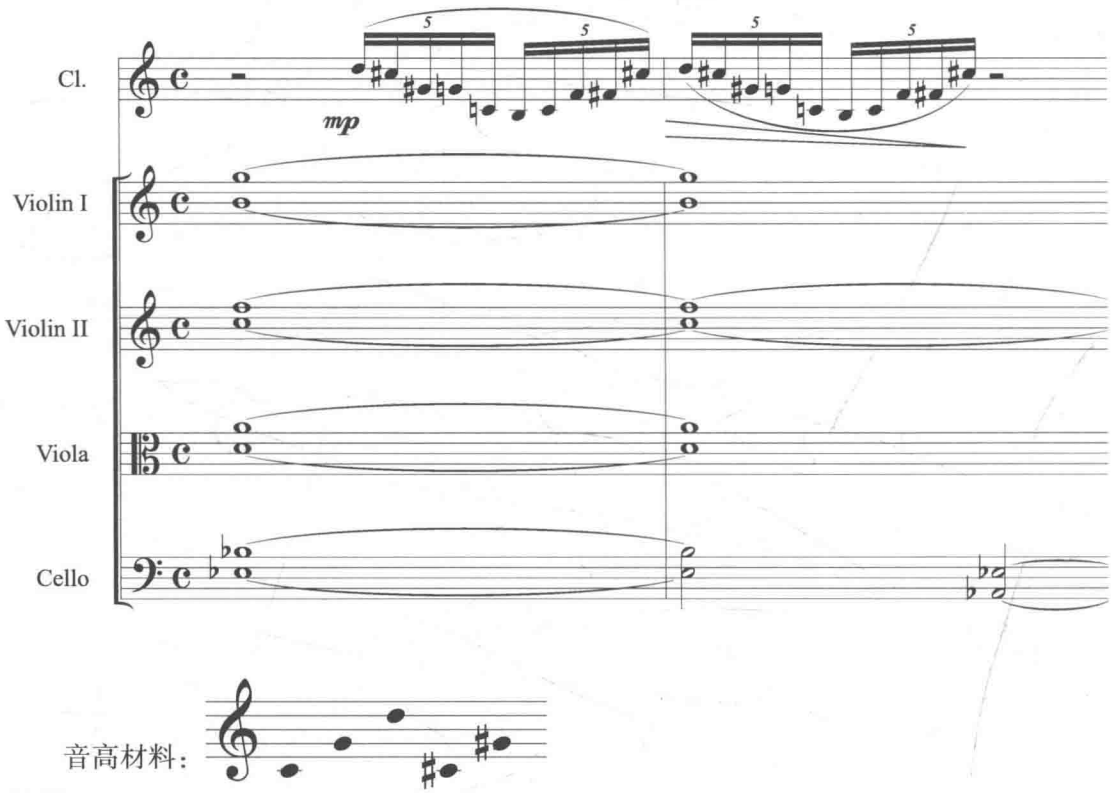
此集合特点 为：纯五度和小二度数量最多，都是三个；不包含小三度音程；五度音程与三音组的音程关系为：向上小二度关系。

例 1.10《琴箫》7–8 小节



例 1.10 是带装饰的三音组与五音组之间的过渡例子，从装饰音角度来分析，A 为降 B 的后倚音，E 为降 E 的前倚音。如果不考虑节奏和装饰因素，仅从音高材料的角度来分析，此乐段是由五个音（降 A—降 E—降 B—A—还原 E）构成的，此五音组成为该曲音乐发展部分的主要音高材料之一。

例 1.11《琴箫》130–131 小节



例 1.11 是变奏二的音乐片段，弦乐组做纵向和音的长音拉奏，单簧管声部在中音区吹奏快速流动的五连音，在音乐形象上形成动与静的结合，其中单簧管声部下行和上行运动的五连音在结构上形成了倒影逆行。此片段单簧管的旋律形成的音高材料同样可以分析

为5—7集合，五音集合以五连音的节奏形式出现，每个音的时值均等，达到了装饰音和骨干音的地位均等处理。

2. 5—20集合

名称：5—20　音级：0，1，3，7，8，向量：[211231]

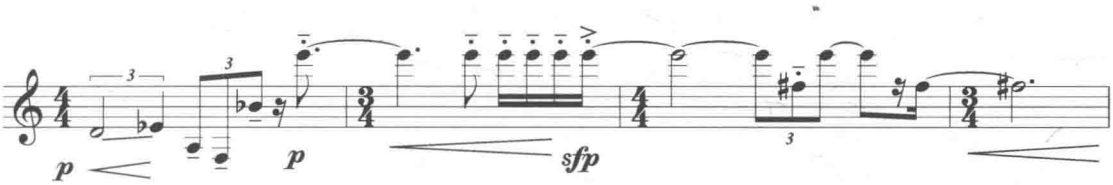
此集合特点：包含纯五度音程最多，三个；其余各类音程都有包含；纯五度音程与三音组的音程关系为：向下小二度关系。

例1.12《琴箫》19–20小节

音高材料：

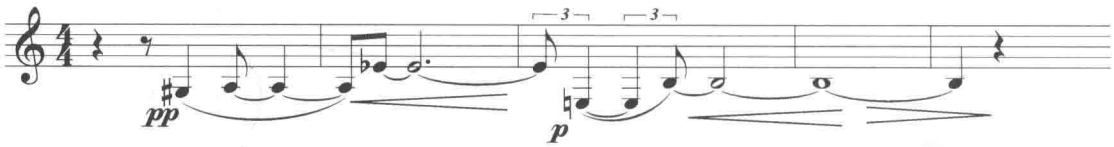
例1.12是乐曲主题句的尾部扩充，在三音组（降D—降A—降E）的基础上向下小二度关系扩展了一个纯五度音程（还原C—G）构成的五音组，这五音的结构中，虽然C、G分别为降D、降A的前倚音，但从节奏时值上，作曲家已经开始有意识将五个音趋向平等。由此构成的五音组用集合表示即：5—20集合。

例1.13《琴箫》30—33小节



例1.13为变奏一第二部分开始，其重要部位即十六分休止之前的音高材料是：D—A—降E—降B—F。此五音组在片段中以两个三连音节奏组合，保持对每个音的平等处理，这里A已经不是降B的装饰音，其核心音高依然可表示为5—20五音集合。

例 1.14《琴萧》167—171 小节



例 1.14 为变奏三开始陈述部分的乐句，单簧管的旋律声部使用的音高材料为：降 A—降 E—A—E—B，从节拍位置和时值上来分析，这里装饰音降 E 已经上升为骨干音，同时作曲家用大七度音程跳进淡化纯五度音程的出现，重新组合五音组的各音，将原来核心材料的三音组逐步变化为装饰音与骨干音地位均等的五音组，由此而构成的五音组也成为作曲家音乐发展比较重要的音高材料，且在乐曲的旋律、和声部分都有运用。本文仅举上面几例来说明装饰音如何一步步上升为骨干音，从而成为乐曲发展中新的五音组音高材料的。

（二）四音组（子集）

此四音组是在上文两类五音组材料的基础上，选用五音中的四个音进行重新组合形成的。故下文要列举的四类四音组均为 5—7、5—20 五音集合的子集。

1. 4—5 ↓集合（5—7 的子集）

名称：4—5 ↓　　音级：0，1，2，6　　向量：[210111]

特点：此集合的音程函量中，小二度的数量最多，为 2 个；不包含小三度音程。

例 1.15《琴箫》91–124 小节（谱例见附录二）

在变奏二单簧管华彩段结束之后，作曲家运用纵向和声思维，弦乐组运用泛音、持续长音拉奏、颤音、滑音等多种演奏法向我们展示了一幅生动的音乐画面，这里的和弦即纵向音高结构可以分析为以小二度和三全音关系为主的四音集合：4—5 ↓，且运用相同的纵向排列组合：三全音—大二度—小二度，即：ic6—ic2—ic1。

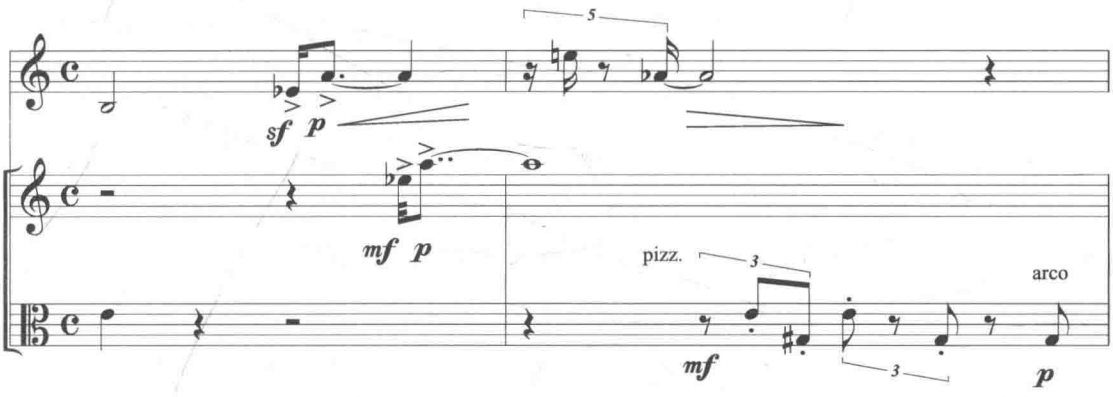
如例 1.15 谱例所示：弦乐四个声部依次以加弱音器的泛音弱奏进入和声陈述，弦乐声部弱音器的加入，整体音响给人一种朦胧神秘的色彩，四个声部各奏一音，纵向上形成的四音组为：B—F—降 E—还原 E 且纵向排列结构为：ic6—ic2—ic1。每次弦乐组泛音长音持续时，单簧管声部便作对话式的五连音上行弱奏，并形成 4—3—2—1 的次数布局，同时弦乐声部每次由长音持续形成的四音集合之间都用对话式的问答，造成长音持续的轻微变动，如 91—93 小节。其中 101 小节处，纵向和音构成为：降 B—还原 B—C—♯G，看似好像并不是 4—5 集合，实际上此处的和声是对 4—5 集合的扩展运用，打破了这个音乐片段和声语言一成不变的重复感，反而增强了音乐的新鲜感和可变性。111 小节开始，弦乐奏法由泛音变为拉奏，音色明亮了许多，节奏也不再是长音持续，而使用同音的不同节奏处理，从此起彼伏的节奏错位上给我们造成一种听觉上的强弱有序，绵延不绝，直至 117

小节，各声部在纵向上达到了统一，力度上也达到最强*fff*，经由四小节的颤音持续，力度变弱，滑奏引出单簧管旋律。此部分纵向和声为：E—降 B—降 A—还原 A，同样使用了相同的四音组，用集合表示为：4—5 ↓，且排列法也没有改变，在演奏法丰富变化的背景下，纵向和声材料做到了高度的统一。

2. 4—8（12）集合（5—7 和 5—20 的共同子集）

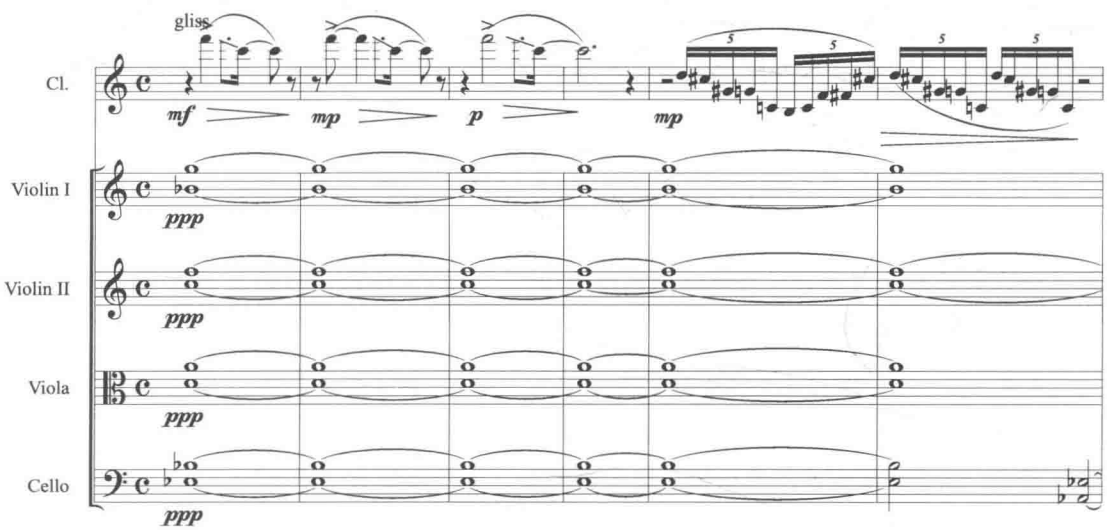
名称：4—8（12）　音级：0，1，5，6　向量：[200121]

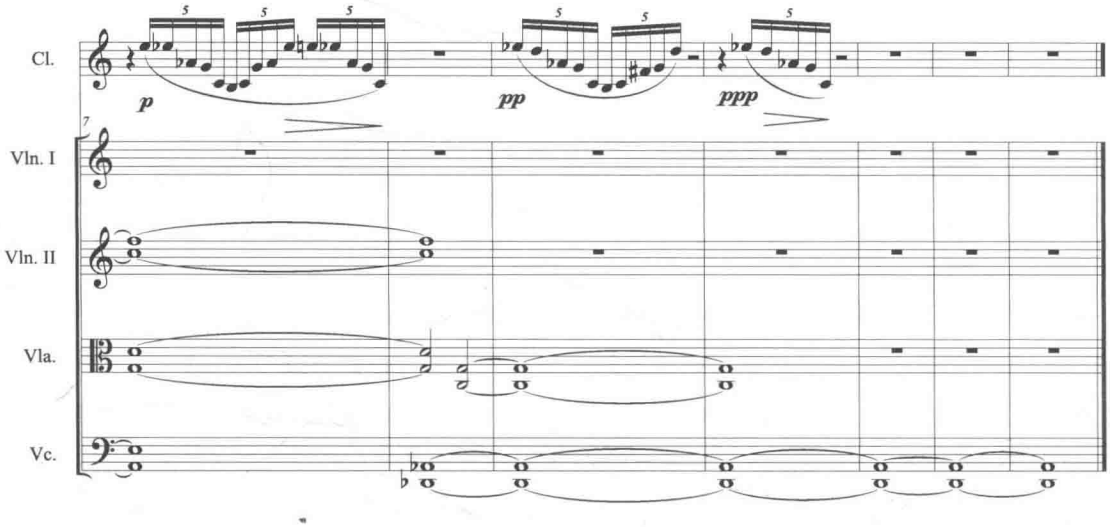
例子 1.16《琴箫》39—40 小节



上例单簧管声部使用的四音组：♯G—#D—A—E 可分析为 4—8（12）集合，单簧管声部的旋律线条发挥乐器的音色特征，连跳结合，强弱分明，从可以看到作曲家在此要着重强调四音组中含有的三全音结构。此四音组同样被运用在一提和中提声部，并被拆分成两组旋律音程对单簧管旋律进行不同音区和不同演奏法的模仿。

例 1.17《琴箫》126—138 小节





此例中提和大提声部相距小二度关系，纵向上构成的四音组为：降 E—降 B—D—A，而一提二提声部的小二度单音持续是延续前一小节的向下大九度滑音进行，并逐渐消失。在片段中，131—133 小节，中提和大提两个声部先后连续两次纯五度向下移位，两个四音组分别为：降 A—降 E—G—D 和降 D—降 A—C—G，形成符合 4—8（12）集合的音响。

3. 4—9（6）集合（5—7 的子集）

名称：4—9（6）音级：0，1，6，7　　向量：[200022]

集合特点为：（1）此集合只包含三类音程：小二度、纯五度、三全音，且三类音程的个数都相同，都是两个；（2）从听觉上，小二度和三全音两类不协和音程的加入，更具现代性。也是现代作品中最常用的、被众多作曲家所青睐的集合。

例 1.18《琴箫》79 小节片段

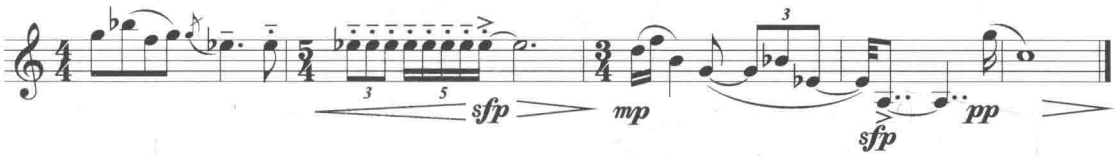
此例单从谱面上分析，是由两个三全音关系构成的四音组，很难找到乐曲中大二度和纯五度音程的踪影，但是从音高结构角度来分析，此四音组构成的四音集合为：4—9（6），是 5—7 五音集合的子集。

4. 4—20（12）集合（5—20 的子集）

名称：4—20（12）音级：0，1，5，8　向量：[101220]

特点：四个音所组成的集合按三度关系叠置即为分解的大大七和弦。

例 1.19《琴箫》143—147 小节



上例是乐曲变奏二单簧管的旋律片段，节拍的自由变换，连音节奏的运用，强弱力度的张弛使得这段音乐感人深情。前三小节主要的音高材料为四个音：降 E—G—降 B—D，可分析为 4—20 集合。在片段中第四小节，降 E—A 三全音的出现，像一个终止式预示着不稳定，需要解决，紧接着，G—C 纯五度音程的出现，不稳定的三全音得到解决，乐句结束。

小 结

以上分析，可以看出《琴箫》的音高材料首先选用古曲《梅花三弄》的“纯五度”为核心音程，运用叠加、变形、尤其是对装饰音的扩展运用，在乐音数量上构成了三音组、四音组、五音组等不同形态；通过对核心音程的移位、装饰处理、纵横组合，在音高结构上，衍生出具有小二度、三全音等音程关系的五音组和音结构；通过对装饰音的扩展运用，作曲家形成了其独特的音高语言的发展方式。

在音乐理论中，对装饰音的定义为：“用来装饰旋律的小音符及某些旋律型的特别记号。”[①] 作品中装饰音的时值绝大部分也是比较短，并且被计算在被装饰音的时值内；装饰音的种类有：倚音、颤音、回音、波音、经过音、辅助音、滑音、先现音等。

而在《琴箫》这部作品中，对装饰音的扩展使用表现在：时值上，装饰音与被装饰音（即骨干音）时值被平分甚至装饰音所占时值更长；强弱位置上，装饰音运用更为灵活自由，常规的倚音应该在弱位置或者弱拍出现，在这部作品中，常常将倚音放在强位置或强拍，或者强弱拍交替出现；音高性质上，装饰音由外音性质逐渐被平等处理，甚至作为曲子的音高材料素材或骨干音进行使用，而没有被忽略不计。

第三节　对比性的音高材料

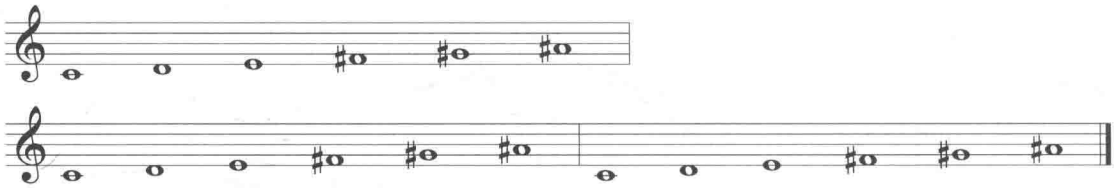
在这部作品中，作曲家运用一种全新的音高材料与表现梅花主题的核心材料形成了音高结构与音响色彩的对比，对比性的材料主要运用在乐曲单簧管的华彩段。

这部分音乐片段，作曲家使用的音高材料并不是在纯五度音程的基础上叠加起来的，

① 李重光 . 音乐理论基础 [M]. 北京：人民音乐出版社，2004.

而是由连续大二度音程的叠加构成的六音组来作为华彩段的音高材料。此六音组是中国周代便逐渐形成的律吕六音列[①]，二者合一即为众所周知的十二个半音也即“十二律”。

作曲家在这部作品中对六音列是有选择的使用：即从六个音中选取其中的四个音作为第一素材。对六音列的选取采用六音隔二的方法（即六音列中，每两个连续的音隔开一个音构成的四音列）。如下图所示：



例 1.20《琴萧》64 小节　谱例见附录四

此例是由四条起伏的波浪线旋律构成的，是变奏二的开始部分，作曲家运用 11、17、21、29 这些数字控制音的数量，随着音数量的逐渐增多，音高材料的个数也在不断增加。例子中前两个波浪线条的关系其实是向上平移大二度构成的，第一条波浪线的构成音为：降 A—降 B—D—E；第二条波浪线的构成音为：降 B—C—E—升 F。随即增加音的数量，由四音列变为六音列全部出现，后两条波浪线所使用的音高材料即为此六音列：C—D—E—降 G—降 A—降 B。

此段音乐表现的是一种梅花的形象写照，用快速的连音来形象刻画出在严寒雨雪的环境中，梅花凌寒独自抗争的画面，每一次的波浪线之后都有一个二分音符的长音延长标记，以此来表现出梅花坚强不屈的高洁品格，聆听这部分音乐，似乎能感受到“寒香沁入肺腑”的情怀。

第四节　持续音

持续音是指“某一音在多声音乐的和声进行中可以以各种形态持续保持在同一声部，并独立于进行着的某些和弦之外，便构成持续音。”在传统的观念与运用中，持续音多为调性暗示的标志，大多数是主或属音持续，而《琴箫》这部作品，持续音是丰富本作品音响效果的一个特色，作曲家对其运用进行了创新，不仅运用有单音持续，还将其引申为持续音组、持续音层。

本作品持续音的形态主要表现为长音持续及带装饰音的持续音组。在引子与变奏一前半部分，持续音是以不严格反复的倚音持续音组出现的；在变奏三部分，持续音以穿插在

① 对律吕六音列的标记、特点、和弦分类等详细说明见下文对乐曲《二人台》的音乐分析。

声部中的长音持续、八度音层形式出现；尾声部分则是以大提琴声部单音长时间持续结束全曲。

一、单音持续（238—244）

在全曲尾声部分，大提琴声部从 209 小节开始，长音持续升 G 音 28 拍至全曲结束，全曲结束音升 G 刚好与起始音 D 之间构成三全音的关系，看似随意的长音持续，都暗含了作曲家精心细致的音高安排，也为作品中三全音和声色彩的展开做了很好的呼应。

二、持续音组（1—29）

在乐曲 1—29 小节，独特的倚音色彩、巧妙的泛音奏法、妙趣横生的不规整节奏和悠远深沉的拨奏，为我们展现了作曲家精心设计的持续音组形象。

作品一开始，固定音型便已出现，整整 29 小节的音乐，持续音组 D—A—E 通过上下倚音的大提琴拨奏以及泛音的持续来表现古琴的悠远意境，作为背景层的铺垫，保持了古曲所特有的音乐韵味；同时围绕大提琴的低音区三个骨干音构成的固定三音组 D—A—E，改变其强弱位置、时值、力度，来制造一种静中寻动的音乐效果，强化了乐曲连续纯五度音程的核心素材；再次用大提琴的演奏来模拟中国乐器，用西洋乐器演奏中国传统音乐音色的运用又形成了本首作品独特的音响风格。

其特点是：由于每次持续音组出现的间隔不是固定的，所以很容易形成交错的拍子，改变了小节的强弱关系；由于持续音组的每次出现都只包含这三个音，所形成的持续音组已经具有某种“和弦”的性质。

三、持续音层（193—230）

在变奏三中，持续音层的使用主要弦乐组的各声部，作为和声的支撑，中提和大提声部在不同音区以八度音程进行持续，与作品中以线性旋律的线条和声形成鲜明的对比，使得音乐更加饱满、感人。

四、持续音的中心音作用

《琴箫》的音高材料不是基于传统大小调体系，和声语言也不是传统的功能和声，作曲家用完全不同于大小调体系的特性音程——纯五度为核心来构建全曲。在持续音的材料选择上，同样也没有离开主题核心的素材——纯五度音程。为了更加有效地将全曲不同段落的不同持续音形态更好地“串联”起来，在某种程度上起到中心音的作用，作曲家使用由 E、A、D 三音构成的持续音（组）贯穿全曲，首先横向上曲子一开始便在大提琴声部以倚音形式构成三音组的拨奏持续到 29 小节；其次在变奏三先在一提和二提声部以同度

结构持续 A 音 30 小节，接着持续音换做中提和大提声部，以八度结构持续 D 音至变奏三结束共 36 小节，变奏三部分的持续音 D—A 也正好呼应了全曲的核心素材。

五、持续音的美学意义

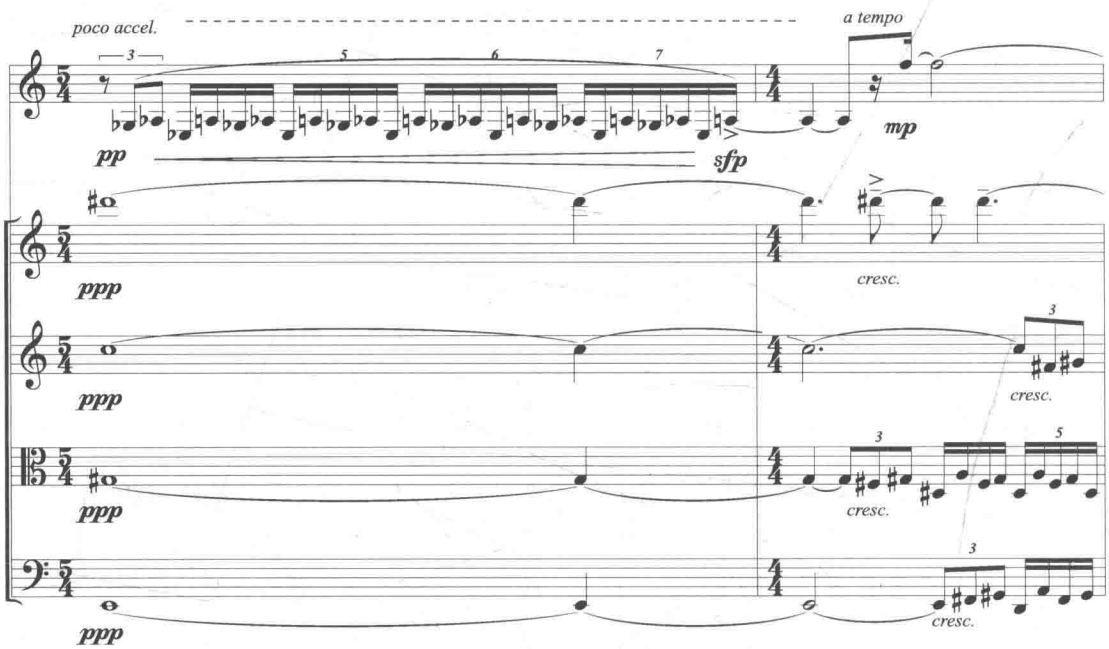
持续音是音乐的一种形式要素，它在音乐中体现了变化的统一的法则，同时也透露出音乐的均衡、整齐的形式美。在持续音持续的过程中，上方声部可以有丰富的变化，如多样的演奏法、复杂的节奏、多变的节拍等等，这又体现了音乐的变化对比性原则。

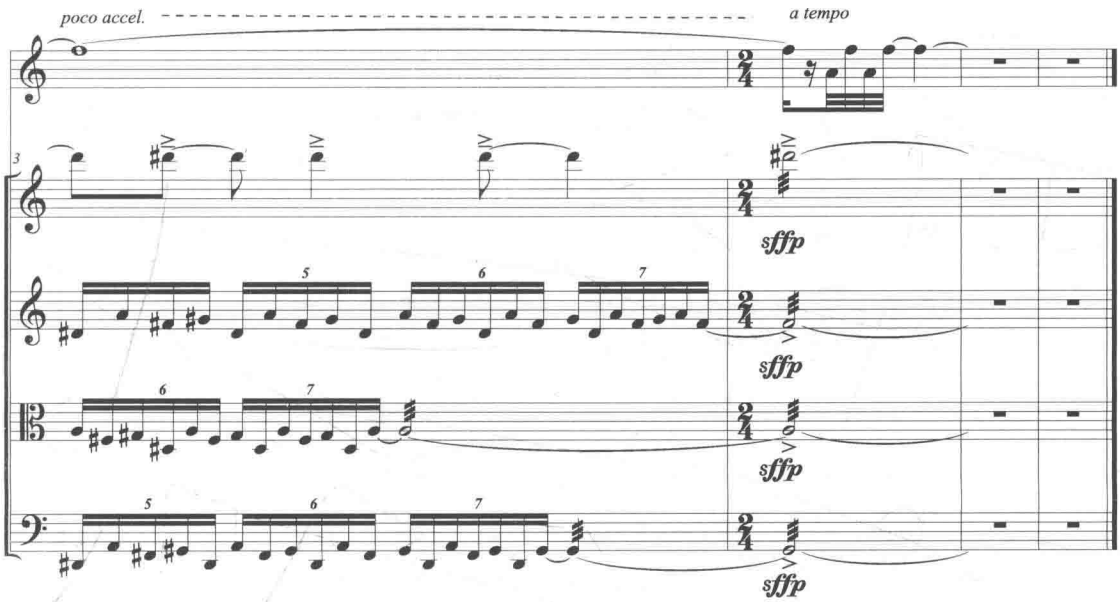
第五节　节奏的变化种类

现代音乐作品常把节奏作为一个独立的创作因素，在张豪夫先生的作品中，复杂多变、形态各异、纵横交错的节奏被表现得淋漓尽致。节奏的多样化是《琴箫》这部作品的重要特征之一，也是作品富有活力，充满感染力的源泉。作品中使用了多种数控思维节奏，不规则的点状节奏等，给音乐的发展提供了更多可能性的创作空间。

一、同音型节奏细分

例 1.21《琴箫》59–62 小节





同音型节奏细分[①]是在同一单位时值内按照音数量的递增组织起来的一种同音型反复。

上例是张豪夫音乐创作常用的节奏型（这种节奏在张豪夫先生的《第三弦乐四重奏》中也被大量运用），横向上，中提琴、第二小提琴与大提琴声部依次叠加进入，三个声部在横向运动中形成了 3-4-5-6-7 的逐渐递增关系，但音高材料仍是顺序不变的四个音，随着音数量的增加，音乐节奏加快，紧张度也随即增强。在单簧管与第一小提琴长音背景的烘托下，这种节奏性也显得格外显著，纵向来看，在每一拍点上，由于音符数量的不同而形成的纵向节奏时值的各异，从而构成了纵向节奏的不规则对位。在此处作曲家用不规则的节奏配以三全音的不协和音，有意营造一种紧张的音响。

二、多音数不规则数控节奏

例 1.22《琴箫》67—92 小节　谱例见附录四

用数字来控制音数量的递增从而形成有规律、起伏的数字运动节奏。这种节奏种类因为较自由，多变，故多用在作曲家作品中的华彩段部分。

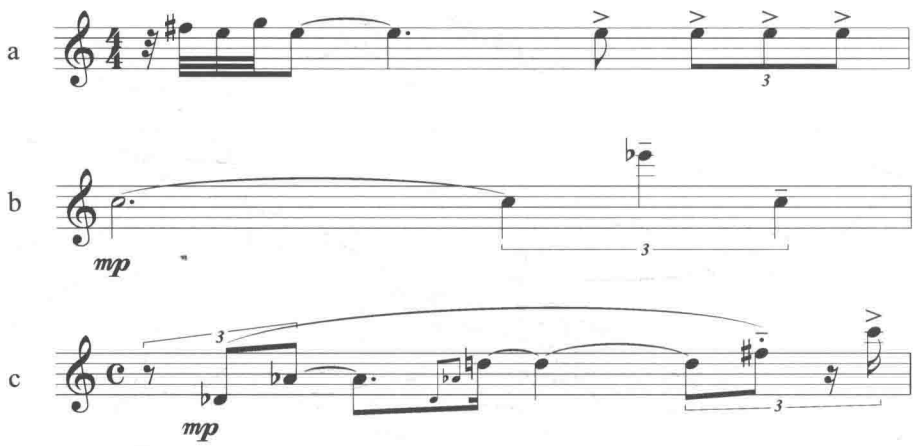
此段落为单簧管的华彩段落，是即兴性很强的部分，作曲家用与纯五度音程完全不同的另外一种全新的音高材料——律吕六音列结合多变自由的数控节奏，在大背景为散拍的前提下将单簧管的音色特征发挥到极致。

① 同音型节奏细分的详细说明见杨华的论文《20 世纪音乐中的节奏形态》

三、重音错位节奏

重音错位这种节奏类型大家都较熟悉，它的使用在音乐作品中具有很强的感染力，典型而规范的重音应当出现在小节强拍或强位置，但是在这部作品中的运用，作曲家有自己独特的表现意义。

例 1.23《琴箫》49、73、52 小节

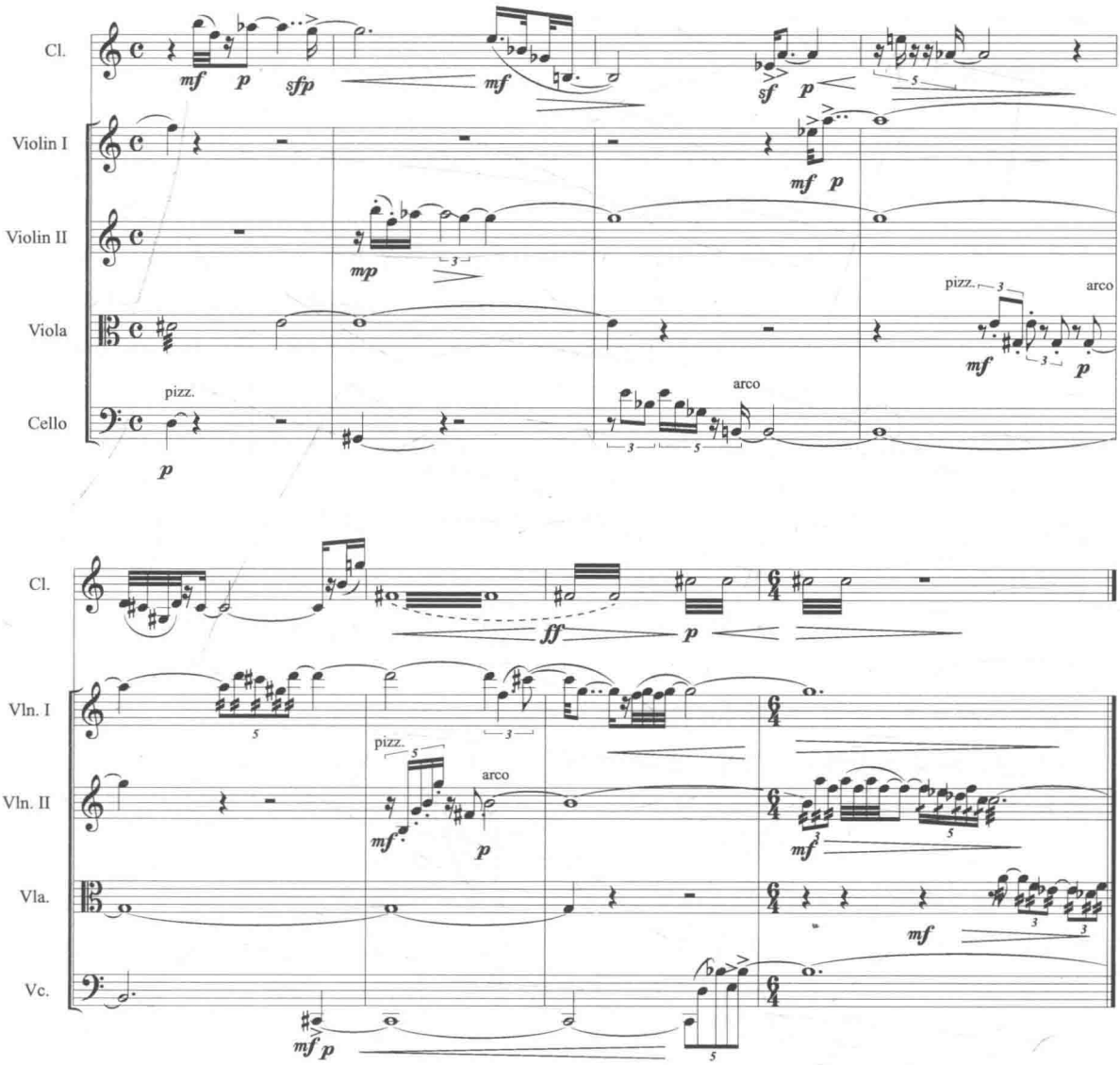


例 1.23 在保持小节节拍不变得前提下，通过弱音位置上的重音记号处理，使音乐横向运动中发生强弱规律的改变，这种刻意的强调，为了内容表达的需要，也是作品力度上的张力体现。如 a 例中对 E 音同音重复的重音安排是中心音的暗示，也是一种持续的象征；b 例中对 C 音的重音加强说明此片段中高点的出现，同时十六分的四分之一拍休止，也造成了听觉上的动静和强弱对比。

四、跨小节节奏

跨小节节奏是这部作品中使用较多的节奏型，如例 1.24 所示，各声部用呼应式的不规则模仿手法，将非常规的跨小节节奏进行不断延伸、扩展，复杂灵活的节奏型加之弱位置延续强拍的音型处理，使音乐发展的起伏形态各异，休止符的使用，造成了参差不齐、游离模糊的音乐效果，着实让我们感受到一种严格设计中的偶然碰撞。

例 1.24《琴箫》37–44 小节



五、自由节奏

自由节奏在这部作品中的特点是：各声部的节奏形态没有一定的规律性，更多地表现为一种自由随意的状态，加上其他音乐要素的表现作用，从而创造出特殊的音响。

如 16 小节开始，一提在极弱的力度和中提持续泛音的背景下，作曲家用模仿手法表现一种呼应对话的音响效果；如（见附录四片段），可以看出各声部的节奏形态是非常自由的，组合形式也是多样的，包括连音的细分，持续长音以及泛音和拉奏的多样结合，在拍号失去了其自身作用的情况下，每一个发音点和每一个音符的长短、强弱都被作曲家牢

牢地控制而当五个声部 结合所形成的相互交错，听觉上融合为一种色彩独特的未付掉织体，其音响具有很强的随意性，同时也体现了作曲家记谱的精确性和音响随意性的特点，随着音乐的进行，这部分节奏呈现越来越密集、音区范围越来越小的形态，形成了音乐向前发展的动力。

第六节　曲式结构

《琴箫》总体来说是一部随意性的、自由曲体结构的五重奏作品，然而仔细分析便会发现，随着流淌起伏的音符运动，音乐的发展逻辑是经过作曲家严密精心地安排，这种看似自由却井然有序的总体构思与作品所表现的情感内涵是分不开的。

这部作品的结构是以中国传统的展衍法为发展主线，在这个大背景的基础上主要以引子、尾声和三次变奏来铺设全曲。作品中三次耐人寻味的变奏呼应了《梅花三弄》的“三”次寓意，一波三折，一气呵成。音乐进行中，由于自由随意的变奏所产生的多段体大大削弱了传统结构的划分界限，随着音乐内容的深入发展，交替出现的旋律线条在各乐器之间形成对话呼应的问答，推动音乐的进行。华彩段的独白更是丰富了音乐情绪，单簧管的深情独白似在吟唱又似深沉的思索，在动静明暗的交融中一次一次的升华。第三次变奏是一个富有动力性的部分，将乐曲的音乐性、技巧性与民族性的融合发挥到极致，看似在描述寒风中刚劲挺拔的梅花，实则在表达对人格气质的颂扬。这整首作品的曲式结构如图所示：全曲的结构框架，共分为五部分：引子、变奏一、变奏二、变奏三、尾声。

	引子	变奏一	变奏二	变奏三	尾声
小节	1—12	13—66	67—167	167—232	233—244
		Ⅰ（13-29）Ⅱ（30-46）Ⅲ（46-66）	Ⅰ（67-90）Ⅱ（91-129）Ⅲ（130-164）	Ⅰ（167-195）Ⅱ（194-210）Ⅲ（211-233）	
速度	♩=36-40	♩=42	♩=48，48-52，58-63，69，63-66，69-72	♩=48	♩=48
强弱范围	*pp*	*p-ff-pppp*	*ppp-fff*	*pp-f-p*	*~p-ppp*
特征	固定背景层	线条性卡农模仿旋律	华彩；纵向和声	微复调音响	调性倾向
情绪	静	动	静—动—静	动	静
持续音	E~~~	E~~~	无	A~~~D~~~	♯G~~~
结构布局	黄金分割点				
音高材料	以五度音程为核心材料做各种扩展变形，直至最后十二音出现				

上图中我们可以看到作品的曲式结构布局依然源自《梅花三弄》，即全曲共分为三次变奏，每次变奏又都由三个部分的小变奏构成。呼应了梅花三弄的“三弄”之意。

引子（1—12）

大提琴在低音区用倚音五度拨奏模拟的古琴悠远曲调，与一提琴高音区动机旋律遥相

呼应，为我们勾画出一幅霜晨雪夜草木凋零，只有梅花傲骨铮铮开放的画面，引人无限遐想，短短的十小节，不仅将全曲情绪基调铺垫出来，还用装饰和旋律变形将核心素材呈示出来。

变奏一（11—66）

变奏一运用同度或八度的卡农自由模仿对位，以拱形线条为特征旋律，结合流畅活跃的节奏，用旋律化的和声语言铺设展开。单簧管与弦乐的四个声部交错模仿主要通过节奏时值的扩充与减缩进行发展。此段前半部分（13-34）自由模仿旋律悠远飘逸，时高时低、忽快忽慢，代表“动”的形象，代表斗争与奋进；倚音的固定音型背景则是“静”的象征，是内省的思索与追忆。这种动静的结合在矛盾统一中相互贯穿。后半部分（34-66）情绪逐渐升腾，旋律更具跳跃性，多以跳进音程为主，节奏运用不规则，主要以附点音符为主，长短句相结合。好像梅花在微风的吹拂下轻轻晃动起来，迎风摇曳，别有一番“风荡梅花，舞玉翻银”的意境。最后音乐在同音型时值细分与纵向时值细分对位（60-61）节奏的控制下，音的密度增大，音响紧张度增强，力度也逐渐加大，最终用震音奏法将这部分达到高潮而后戛然而止。

变奏二（67—167）

变奏二包括单簧管的华彩独白和弦乐细腻的纵向四音组和声连接。

单簧管华彩部分用一系列不规则的数控节奏组成了一层又一层的波浪线，连续快速的三十二分音符同音的重音处理加之散拍控制，让我们感受到一股动荡不安的气氛正在酝酿，紧接着音乐回到安静的情绪中，91 小节开始，音乐纵向的和声控制力逐渐增强，弦乐声部依次进入，先采用泛音奏法，模仿古琴“散音”音响，营造出寒冬里阴郁的气氛，每次泛音长音持续时，单簧管声部便作对话式的五连音上行渐弱演奏，并形成 4—3—2—1 的次数布局，弦乐各个声部之间形成的和声以音程关系为：三全音—大二度—小二度的四音组为主，中部也做音程的扩展处理，使和声效果也发生着细微妙的变化，随着音乐的发展，弦乐组形成此起彼伏的线条，你一言我一语，好似在诉说着什么。111 小节开始，弦乐声部由泛音演奏变为拉奏，音色发生对比，延续此起彼伏的流动线条，弦乐各声部在高音区形成突强变弱的力度对比，和声不变，经过 16 拍的颤音持续，用滑音奏法引出单簧管的旋律。125-138 小节，弦乐各声部以长音持续形成和谐的局面，像一股暖流一样迎接着新的生命力的到来，最终在 139-143 小节，单簧管的独唱，预示着经历了风雪的梅花有了更加不屈的生命力。接着四把提琴依次以相同的三连音音型，组成十二音，交织成密集的音流，以 *ppp* 开始，*fff* 收尾，将音乐又推到了又一个高潮。

变奏三（167—232）

这部分音乐是全曲的至情之处。作曲家用线性化的和声旋律，如人说话时的语调在流动的音符中讲述梅花的高尚精神，更深层次的映射出文人雅士坚贞圣洁的品格。共分为三个变奏——（167-195 为第一部分）、（194-210 为第二部分）、（211-233 为第三部分），作曲

家把自己的内心情感发泄在流动的线条中，有时平静舒展、亲切委婉，有时跌宕起伏、热情奔放，一切的感受在这些旋律的铺展中显得自然而深刻。

尾声（233–244）

尾声部分的音乐在变奏三的深情演绎中渐渐舒缓平稳，似乎有调性暗示，很工整的两句体乐段，加之♯G 持续音的使用，仿佛情感在经历了风荡雪压的考验与斗争中，一切又归于平静，梅花依然将它清幽的芳香和傲骨的精神溢于人间，也算是一种心灵的归回。

通过以上分析，我们可以看出此曲结构的复杂与多重性，在自由随意的装饰下，在张弛有序的音流中，流露出展衍、三部、并列、变奏、并置等多种结构思维，加之音乐情绪的交替变化，速度力度的渲染大大丰富了此曲的结构感染力，同时又很好地呼应了《梅花三弄》的结构中“三弄”之韵。

第七节　特有的“中国文化韵味”

一、润腔效果

张豪夫在这部作品的创作中，将中国传统音乐的“润腔”与西方作曲技法完美地融合在一起，既保留了中国传统的音乐特征，又发挥了五重奏室内乐这种具有浑厚音乐表现力的编制效果，提升了音乐表现内涵。

“润腔”[①]一词最早是在 1961 年，于会泳先生在上海音乐学院任教时，为学生授课时提出来并进行全面讲解的。“润腔”是我国音乐中特有的现象，它来自于吟唱体系，是对音乐曲调即兴地加以变化、装饰和发展，使之产生丰富多彩的音响效果。其形式多种多样，主要运用在上下倚音、颤音、滑音、顿音、重音、连音、震音等方面。

《琴箫》这部作品充分体现了“润腔”这一特点，大量运用装饰音，还原中国民族乐器古琴和萧的音色表现，不仅将每个部分的主题特点用不同的音乐织体表现出来，也在音乐发展过程中，通过运用不同的演奏法，将所要表达的音乐形象和情感进行润色，如震音奏法、连音运用、倚音装饰、泛音效果等。

二、乐器模拟“中国”音色

《琴箫》这部作品的演奏法极为丰富，用西洋乐器来模拟中国古琴和箫的音色惟妙惟肖，如倚音、震音等。

作品从一开始便使用大提琴低音区的倚音拨奏，用不同音高的上下倚音装饰，自由随意的节奏安排和强弱位置的精心布局来模仿古琴特有的历、劈、勾、挑、抹等手法演奏出

① 董维松 . 论润腔 [J]. 中国音乐，2004，4.

的单散音效果，很形象地表达了一种空旷深邃的意境；作品中对泛音的巧妙运用尤其是在91-110小节中，作曲家用泛音先后进入弦乐不同声部是来模仿中国特色乐器箫的音色，给我们营造一种余音绕梁的意境，深深陶醉在音色的魅力中回味无穷。

小 结

对《琴箫》的整体分析，不难发现作曲家严密的逻辑思维和理性布局，首先在音高材料的运用上，来源于中国传统音乐《梅花三弄》的纯五度音程结构，却打破传统音乐中以调性因素为主导的音乐进行，对装饰音的逐步扩展运用，将其上升为骨干音的地位，形成具有自己独特和声语言风格；在节奏安排上，作曲家更是将其视为表现音乐内容一个独立的创作因素，节奏的自由多样化与非传统性是这部作品最大的特色之一；在曲式结构安排上，将古曲中“三弄”之意融入作品中的“三次变奏和三个部分”，处处流露出“变奏”思维；为了很好地将中国传统音乐文化的韵味表现出来，作曲家在创作思维上运用来自于中国吟唱体系的“润腔”、西洋乐器模拟中国特色乐器——古琴和萧的音色表现以及运用持续音思维很好地诠释了传统文化的寓意。

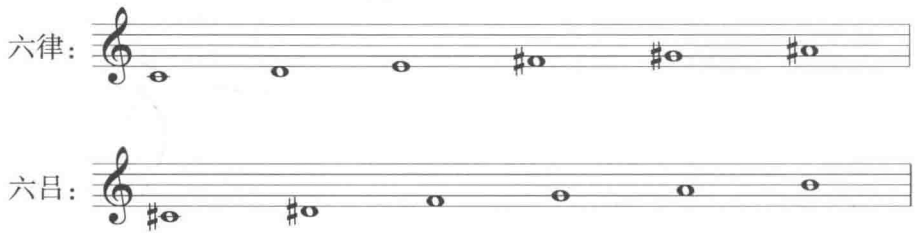
第三章 《二人台》音乐分析

《二人台》是作曲家张豪夫先生于1996年2月，受比利时文化部委约，为布鲁塞尔现代音乐节和加拿大蒙特利尔现代音乐节演出而创作的长笛与钢琴二重奏作品。同年2月26日在蒙特利尔首演，其后曾多次在欧洲演出，并被选入比利时20世纪优秀长笛作品，后录制成CD唱片。

第一节 《二人台》素材来源

《二人台》的构思来源于我国民间小戏“二人台”的表演形式，作品通过长笛和钢琴二重奏的形式来表现二人对话、一唱一和的意境，生动形象地再现了这种民间音乐的动人画面，整首作品共两个乐章，以变奏的手法、对话的方式将中国民间音乐的文化韵味表达的淋漓尽致，其音高素材主要取自中国周代便逐渐形成的律吕六音列。见下例2.1

例 2.1



关于六律六吕的传说：[①]“在古老的传说中，皇帝任伶伦为乐师，让他制造音律，并派他前往黄河之源头去寻找。有一天，他走到北方的一个山谷，靠近黄河边上，他走着走着，突然发现一片茂密的竹林，于是砍下一节竹子，试着吹了一下，竟然发现这声音很像自己平常说话的声音，也很像黄河之水缓缓出山谷的波涛声。他非常高兴，就将此音定为黄钟之宫音。正在这时，忽然从天上飞来了一对凤凰，唱着优美的歌儿落在了一棵大树上，它们的歌声非常美妙动人，一下子激发了他的灵感。于是伶伦根据他所听到凤凰的鸣叫声，用竹子按雌雄凤凰不同的音高，又造出 11 根长短不同的竹管，六根定为律（雄），六根定为吕（雌），统称为律。”后来人们把它作为音高的标准和规律。

《吕氏春秋 · 古乐篇》记载：古代音乐家伶伦制十二筒，“听凤凰之鸣，以制十二律”。律吕六音列合起来称为十二律，《周礼》一书中称“六律六同”（同即吕）；《国语》一书中称之为“六律六间（间即吕）”。

其律名分别为：

黄　大　太　夹　姑　仲　蕤　林　夷　南　天　应

钟　吕　簇　钟　洗　吕　宾　钟　则　吕　射　钟

其中，单数的六个律名即为“六律”，也即阳律；双数的六个律名即为“六吕”，也为六同。

其十二律与五声、七声和大小调音名的图表如下：

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	天射	应钟
五声	宫		商		角			徵		羽		
七声	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
现代	C		D		E	F		G		A		B

① 2009 年比利时 Megadisc Cypres 唱片公司出版的张豪夫个人作品专辑《二人台》唱片的文字解说

第二节　律吕六音列的标记和分类

一、律吕六音列的标记

六音列[①]一共有两组，分别为六律和六吕，二者之间为半音关系，混合即组成十二音。其音级集合为：6—35（2），向量为 [060603]，只包含三类音程：6 个大二度、6 个大三度、3 个三全音。用音阶来表示见上例 2.1。

二、六音列的自身特点

（一）组合规律：（大二度和增三和弦）

六音列是以大二度全音关系为单位形成的连续五次上行构成的。那么也就是说，我们可在一个八度内，任意一个音级上的音为起始音，分别向上做连续大二度五次，便可产生六音列的六个音。同样的，将六音列的各音按照三度关系排列，纵向上刚好构成增三和弦结构，也可以说，这个音列是由两个相差全音关系的增三和弦相交组成的。

例 2.2

（二）均等划分

六音列因其特殊的音高结构构成（即八度内的六等分而成），具有高度的对称性，故六音列各相邻音之间距离相同，也因这个音列是由大二度等距离的音程构成，故六音列结构功能的地位是平等的，即各音之间没有主次之分，没有稳定与不稳定之分，更不存在传统调性因素中倾向与解决的问题。

单从音列结构的本质来说，这种“由连续大二度关系叠加形成的全音音列是一种无中心，各音均等的非调性的乐音组合材料，是小二度等距离结构的 12 音无调性音列的浓缩与简化”。[②]

三、六音列的和弦构成与特点

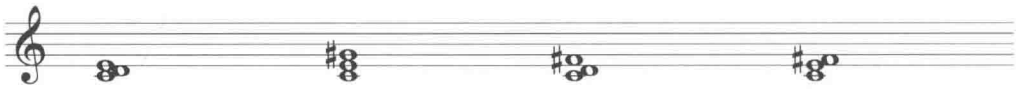
六音列 6—35（2）具有包含关系的三音子集只有三个，即律吕六音列可以形成的所

① 此音列的音高结构构成与全音阶是一样的，对此音列的详细分析见陈士森《论全音阶和弦的音程色彩特征》载《西安音乐学院学报（交响）》1997 年第 4 期 38—40 页。

② 同注释 8。

有三音和弦结构只有三种，以六律为例，它们分别是：① 3—6（12）0，2，4 [020100]；② 3—8 0，2，6 [010101]；③ 3—12（4）0，4，8 [000300]。

例 2.3



集合名称： 3-6（12） 3-12（4） 3-8 3-8

从例 2.3 列出的三音和弦的音程函量可以看到：3—6（12）的特性音程为大二度即 ic2；3—12（4）的特性音程为大三度即 ic4；3—8 及其倒影结构的特性音程为三全音即 ic6.

六音列 6—35(2）具有包含关系的四音子集也只有三个，它们分别是：① 4—21(12)0，2，4，6 [030201]；② 4—24（12）0，2，4，8 [020301]；③ 4—25（6）0，2，6，8 [020202]。

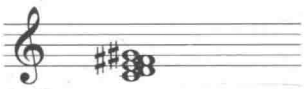
例 2.4

集合名称： 4-21（12） 4-24（12） 4-25（6）

同样的，三类四音和弦的特性音程分别为：4—21（12）为大二度即 ic2；4—24（12）为大三度即 ic4；4—25（6）为三全音即 ic6.

六音列 6—35（2）具有包含关系的五音子集只有一个，即 5—33（12）0，2，4，6，8 [040402]

例 2.5



集合名称： 5-33（12）

下面用图表来详细说明这几类集合：

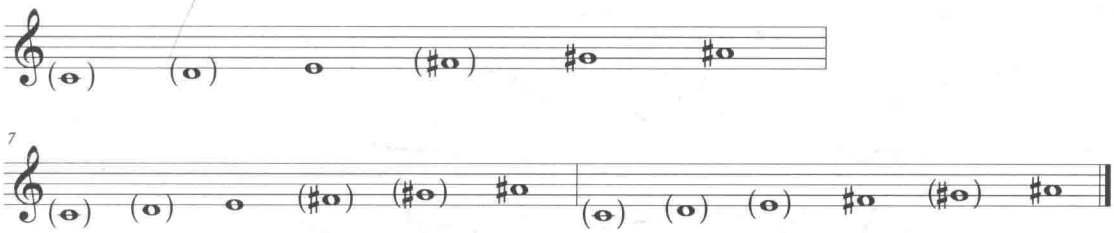
	集合名称	包含的结构音程	特性音程	结构特点
三音集合	3-6（12）	大二度（2）大三度（1）	大二度	对称结构
	3-8	大二度（1）大三度（1）三全音（1=2）	三全音	倒影结构
	3-12（4）	大三度（3）	大三度	对称结构
四音集合	4-21（12）	大二度（3）大三度（2）三全音（1=2）	大二度	对称结构

	集合名称	包含的结构音程	特性音程	结构特点
	4-24（12）	大二度（2）大三度（3）三全音（1=2）	大三度	对称结构
	4-25（12）	大二度（2）大三度（2）三全音（2=4）	三全音	对称结构
五音集合	5-33（12）	大二度（4）大三度（4）三全音（2=4）	音程数量相等	对称结构
六音集合	6-35（2）	大二度（6）大三度（6）三全音（3=6）	音程数量相等	对称结构

四、作曲家对六音列截断使用的方法

在本作品中，作曲家对六音列的使用有自己逻辑性的布局和安排，除了运用由连续全音关系形成的三音组、四音组、五音组（用集合来表示分别为：3—6、4—21、5—33、6—35）以外，还运用六音截断的方法：三音组的选取采用连续两个音隔开一个音（即三音集合：3—8）；四音组的选取采用连续两个音隔开一个音和连续三个音隔开一个音（即四音集合：4—24（12）和4—25（6））。如例2.6所示：

例 2.6



通过对以上六音列的分类和标记分析，我们可看到在《二人台》这部作品中，主宰音高材料的核心因素已经不是传统的调性和声，而是消除了音与音之间的等级差别，演变为音高结构构成更为自由而多变地“音程组合”，从而可以进一步丰富音乐的结构力和表现力。

第三节　律吕六音列音高材料的运用

《二人台》这部作品在音乐发展的不同阶段，根据不同乐器的音色表现和音域范围，选用音高材料的组合方式也不相同。尽管律吕六音列本身的和弦材料有限，但作曲家仍对其运用进行严密的安排和合理的布局。

乐曲第一乐章，作曲家主要使用由六音截断的方法形成的六音列不完全使用：三音组用集合可表示为：3—8；四音组用集合可表示为：4—21、4—24、4—25。

其中特性音程为三全音的三音和弦3—8主要出现在变奏1、2、3的钢琴引子部分和

结尾部分，既有分解和弦又有柱式和弦的形态。

三类四音和弦在乐曲的第一乐章都有运用，其中特性音程为大二度的四音和弦 4—21 主要作为钢琴声部的低音柱式和弦；特性音程为大三度的四音和弦 4—24 主要在变奏二作为旋律线条的展开和收尾使用，且多以分解和弦出现；特性音程为三全音的四音和弦 4—25 使用最多，既有旋律性的线条运动，也有作为低音和弦性质的运用，因此，此四音和弦成为第一乐章中音高结构的主要形式之一。

乐曲第二乐章，主要是对律吕六音列的完全使用和综合使用，体现在钢琴声部。四次变奏的 A 部分，钢琴声部是以跳跃的点状节奏在横向运动中单独呈示六律或六吕；而变奏的 B 部分，钢琴声部以震音形式构成了纵向上对律吕六音列的复合运用；在变奏的 C 部分，作为长笛旋律的背景性铺垫，钢琴声部在变奏 2 和变奏 3 中，采取了对律吕六音列的纵横混合使用。

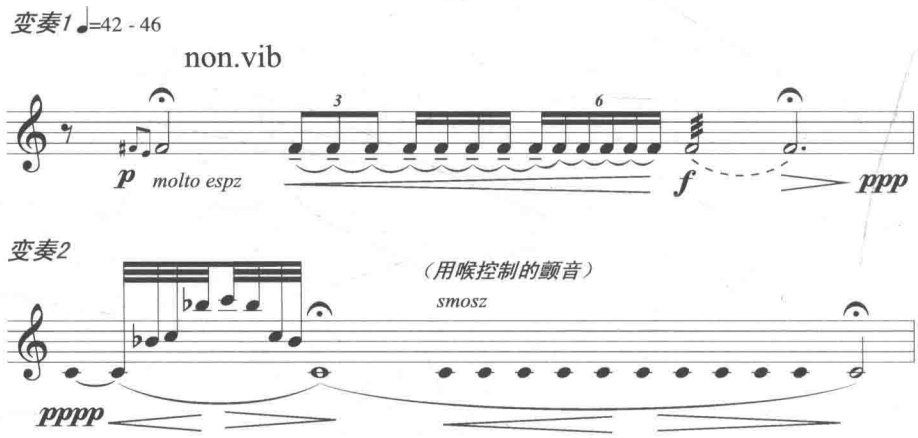
《二人台》音高材料的运用上，作曲家有设计地巧妙运用各类横向运动、纵向运动和纵横结合的方式，使得原本较为单一缺乏对比性音响的六音列，变得更加丰富和多变，由此产生了各种音程结构，使这部作品既有律吕六音列自身结构产生的音响，又有非六音列之外其他丰富的色彩对比音响和变化，很大程度上丰富了乐曲的表现力和感染力。

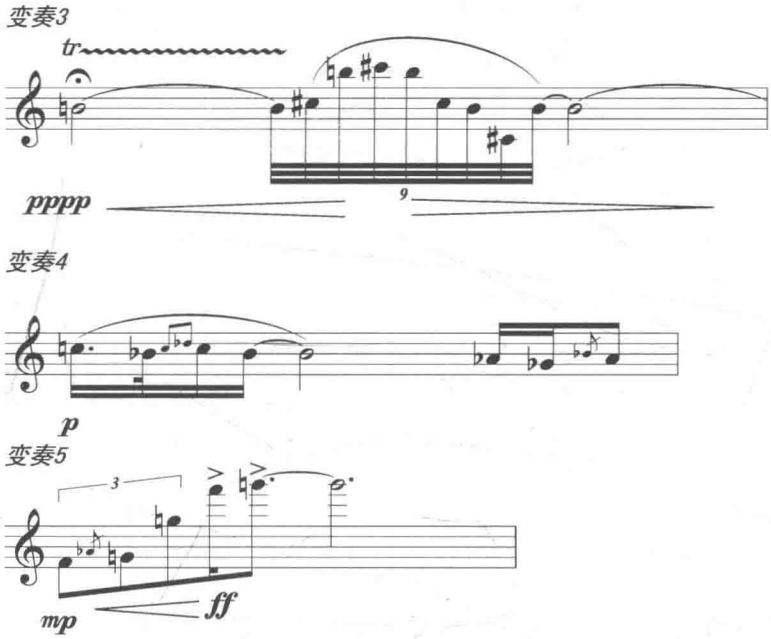
第四节　六律六吕音高结构的运用分析

一、第一乐章长笛声部的音高结构及其变化规律

1. 乐曲第一乐章长笛旋律的每次出现，都是以大二度或其转为音程小七度关系，在不同的音区，以不同的节奏形态和旋律形象以及多变的演奏法出现的，见例 2.7。

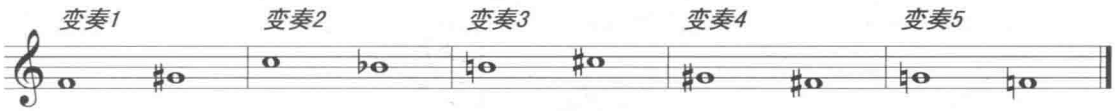
例 2.7





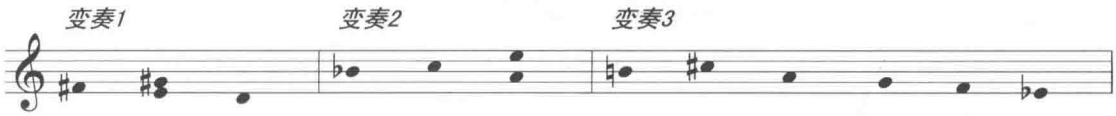
2. 通过分析可以发现，五次长笛旋律的音高结构线条音（既旋律背景音高）也都是大二度的音程关系。见下例。

例 2.8



3. 同时，在五次变奏中，长笛旋律在乐音数量的安排上，呈现出逐渐递增的趋势，见下例。

例 2.9



如上例 2.9，变奏 1 使用六律中的四个音（倚音除外）从升 f 开始分别向上向下扩展至升 G、D。变奏 2 首先使用了变奏 1 六律中未出现的两个音 C、降 B，并向上、下扩展至 E、降 A。变奏 3 以大二度颤音形式奏出六吕中的两个音，随后完整呈示了六吕音列中

的六个音。变奏 4 和变奏 5 长笛旋律运用两音列的交替使用，混合形成了十个音。

从上面可以看出，长笛旋律音从变奏 1、变奏 2 中不完全的六音列中四个音——变奏 3 中六音列六个音的完全出现——变奏 4、变奏 5 中六律六吕两音列综合使用形成的十个音，长笛旋律的音程结构和色彩逐渐丰富，从单一逐渐走向复合。

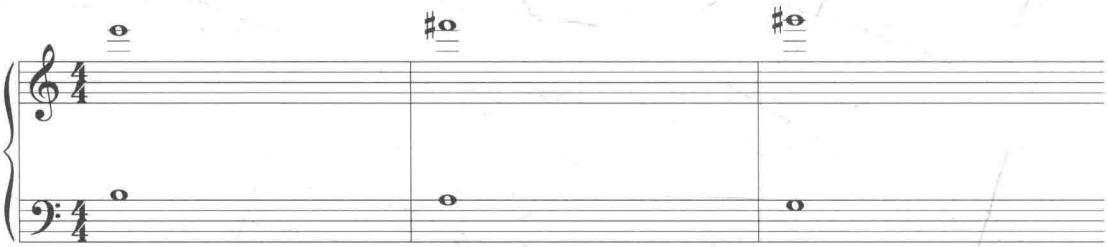
二、第一乐章钢琴引子的音高结构

1. 乐曲第一乐章钢琴引子部分，在音高结构的设计上，首先变奏一，钢琴以柱式和弦在低音区构成五音组和弦，即用集合表示为 5—33，右手部分是六吕中的五个音，而左手部分是六律中的五个音。接着在高音区以分解和弦形式，横向交替使用六律、六吕音列中的三音和弦，以柱式三音和弦形式结束。仔细分析会发现，四个三音和弦的排列顺序互为对称，如例 2.10 所示：

例 2.10

2. 第一乐章变奏 1、变奏 2、变奏 3 和结尾运用相同的织体，相同的三音和弦。（变奏 3 中有扩展到四音和弦）同时，引子部分的音域变化则采用纵向扩展的手法，即右手声部每次向上大二度运动，左手声部每次向下大二度运动，形成钢琴引子部分有规律的线性运动。如例 2.11：

例 2.11



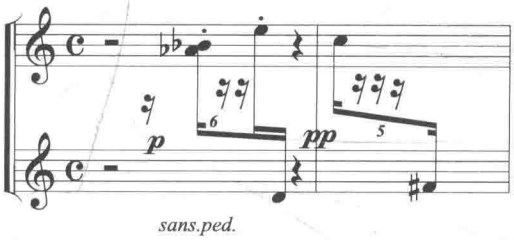
三、第二乐章钢琴声部的音高结构

1. 乐曲第二乐章四次变奏中，钢琴声部 A 部分分别进行不同音程关系的平移，然后在原型基础上进行倒影逆行、倒影、逆行构成了变奏 2、变奏 3、变奏 4 的钢琴 A 部分。四种手法的运用是作曲家有设计地理性布局，同时这四个部分之间具有高度的对称性，分别表现为原型和倒影逆行的斜向对称、原型和倒影之间的横向向对称以及原型和逆行之间

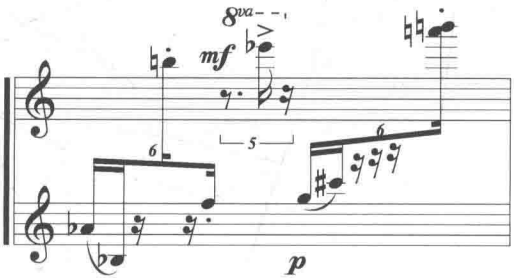
的纵向对称。下例以 A 部分开头和结尾的音乐片段加以说明。

例 2.12

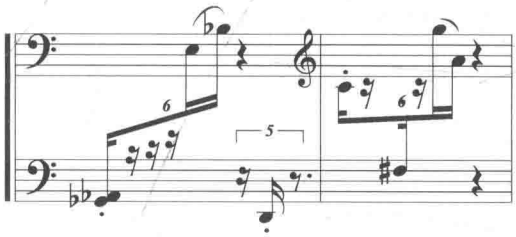
变奏一开头：



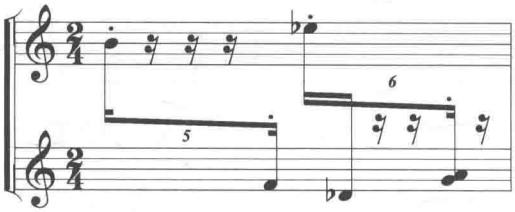
结尾：



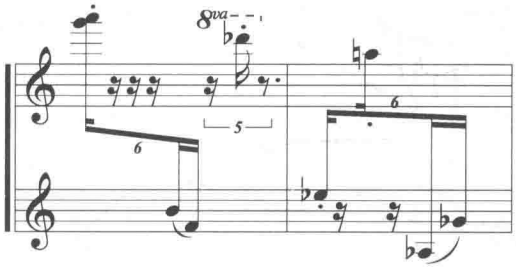
变奏二开头：



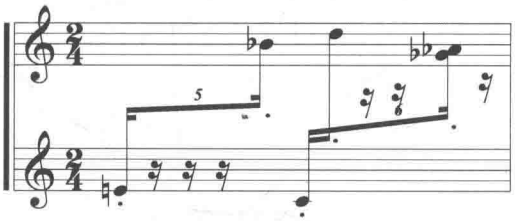
结尾：



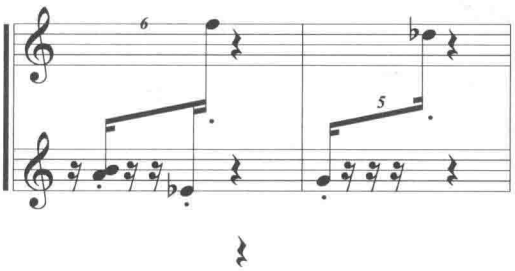
变奏三开头：



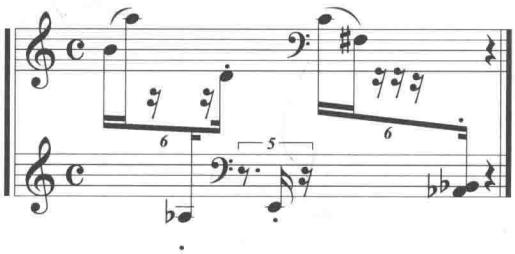
结尾：



变奏四开头：

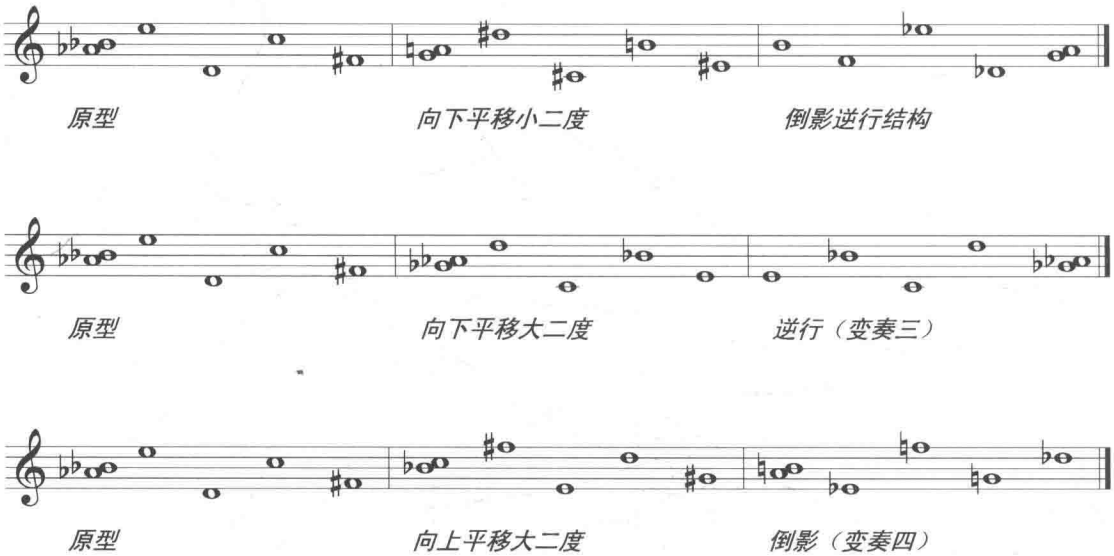


结尾：



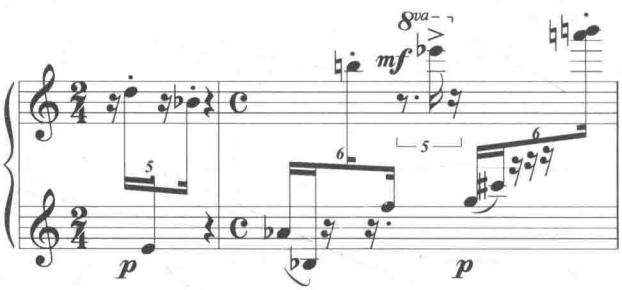
以变奏一开头部分乐音为原型，变奏二、变奏三、变奏四开头部分乐音都是在原型材料平移基础上，进行倒影逆行、逆行、倒影的重新布局，以例 2.13 来详细说明：

例 2.13



2. 钢琴 A 部分的音高结构布局，首先以点状节奏将六律音阶的六个音以五个节奏点完全呈示，其次作曲家在 A 部分结尾处同样以点状节奏将六吕音阶中的六个音呈示出来。其中第四小节和结尾处右手声部与左手声部的横向乐音构成了不同六音列的三音和弦，用集合表示为：3—8。这个音乐片段，不仅是六律与六吕两式六音列的对比，同时也分析出三音和弦在不同的六音列中原型 3—8 与倒影结构 3—8 ↓的对比。

例 2.14

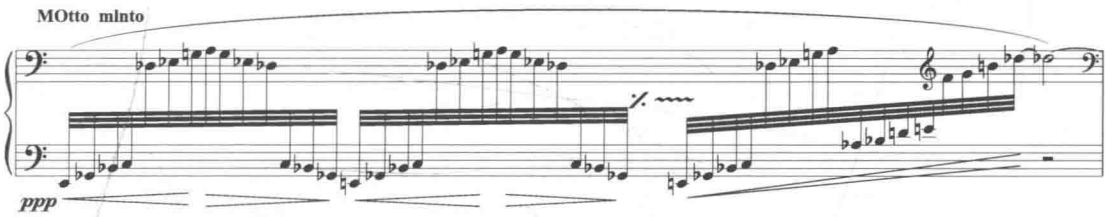


在第二乐章钢琴 B 部分，每次的呈示，钢琴右手声部与左手声部总是使用不同的六音列，横向上是单独六音列的运动，纵向上又构成了六律六吕综合的音响效果。而两个声部的和音以柱式和弦震音的形态出现，音区呈现出同向的线性运动。

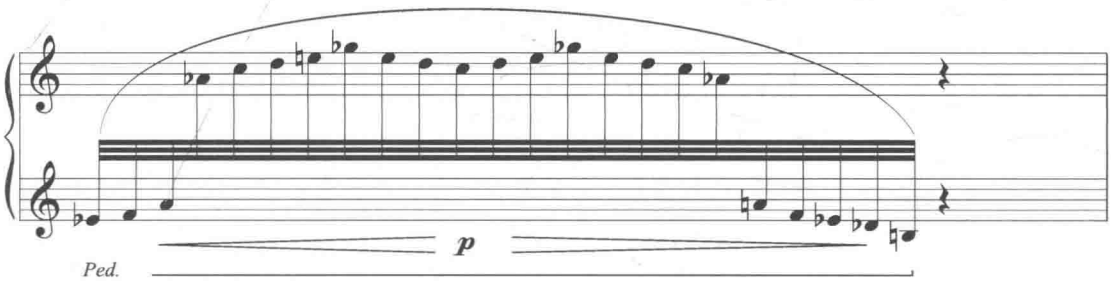
四、六律六吕两音列在乐曲中的组合方法

1. 以小二度关系将六律六吕两音列分解和弦作横向运动。乐曲两个乐章都有运用。

例 2.15



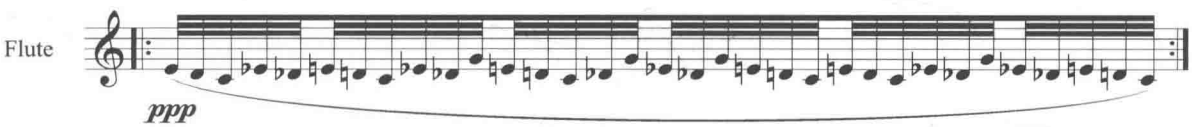
例 2.16



如例 2.16 所示，例 2.15 为乐曲第一乐章变奏三结尾部分，横向流动的四音组分解和弦，用集合表示为 4—25，左手声部是六律中的四个音，右手声部是六吕中的四个音，两音列以小二度关系进行横向连接。例 2.15 为乐曲第二变奏 a 部分，采用同样的两音列组合方法，左手声部为六吕中的五个音，右手声部为六律中的五个音，用集合表示为 5—33。

2. 用菲比那奇数列将六律六吕两音列进行横向组合。

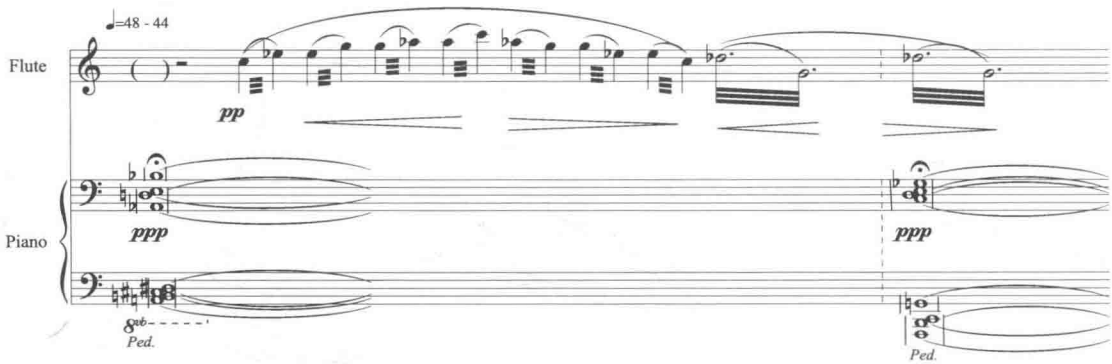
例 2.17



例 2.16 作曲家用菲比那奇数列 2—3—5—8 将六律中固定的三音组：E-D-C 与六吕组合起来。

3. 将六律六吕两音列柱式和弦构成的四音组纵向交叉组合。

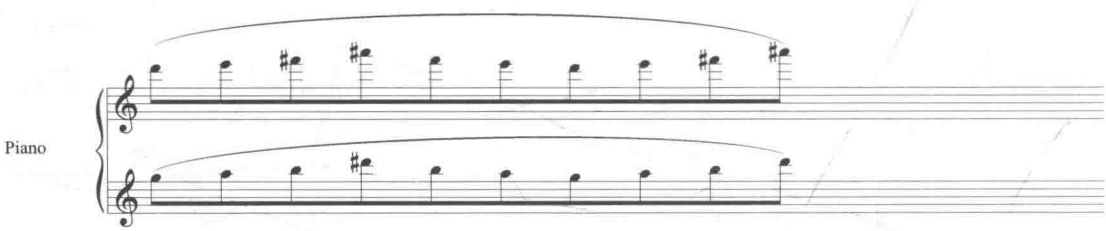
例 2.18



例 2.18 的音乐片段钢琴声部是以柱式和弦形态出现，仔细分析便会发现，第一次钢琴和弦低音左手声部是六吕中的四音组，用集合表示为 4—21；右手声部为六律中的四音组，用集合表示为 4—25。而在第二次的和弦低音中，作曲家有意地改变了和弦运动方向，变为左手声部为六律中的四音组 4—25；而右手则变为六吕中的四音组 4—21，整体形成柱式和弦的交叉运动轨迹。

4. 以纯五度关系将六律六吕两音列的分解四音和弦纵向叠置。

例 2.19



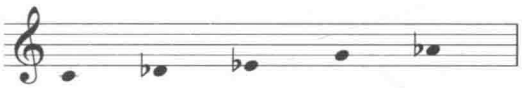
以上列举的律吕六音列组合方法或为增强音乐的推动力，或为形成有规律的线性运动使音乐更具感染力，或为更好的发挥音乐的表现力。

第五节　律吕六音列之外新的音高材料

由于六音列本身音高材料结构是由大二度向上叠置构成，故音响结构较单一，缺少小二度、小三度、纯四五度等音程，作曲家有意在第二乐章中的长笛旋律声部使用与六音列音响色彩完全不同的音高材料：5—20 集合。也就是说这首作品在第二乐章长笛声部的音高材料安排上使用的是与律吕六音列完全不同的全新的音高材料。而此音高材料在《琴萧》中是作为很重要的音高材料被运用。不难发现作曲家创作中的“异曲同工”之妙。

一、5—20 集合的结构构成

例 2.20

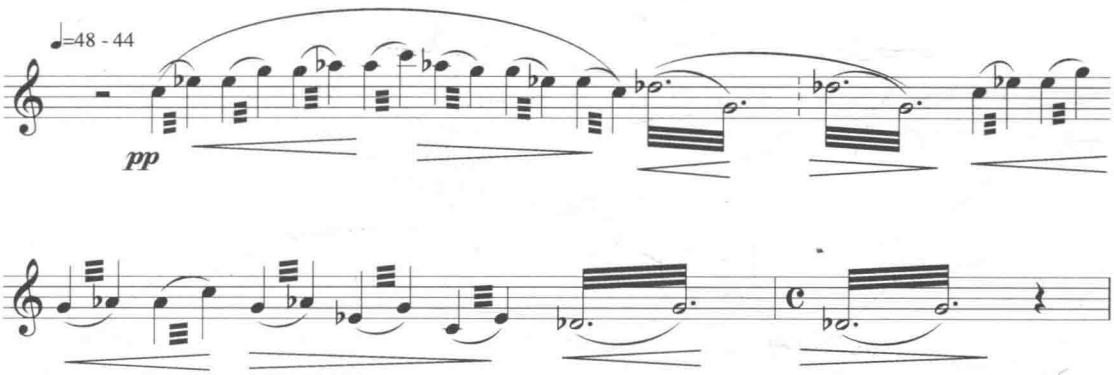


名称：5—20　音级：0，1，3，7，8　向量：[211231]

以律吕六音列的五音和弦 5—33 与新的音高材料 5—20 作对比，从音程函量上来看：5—33 的音程函量为［040402］而 5—20 的音程函量为［211231］,由此可以很清晰的看出，新的音高材料出现了六音列中没有的小二度、小三度、纯五度音程，与之前音高材料形成听觉上的对比；从另一个角度来分析，新的音高材料中五个音按照三度关系排列可以构成分解的大七和弦。

二、五音集合 5—20 在作品中的运用

例 2.21



例 2.21 是乐曲第二乐章变奏一部分的长笛旋律线条,两个乐句之间为向下纯八度关系，使用了相同的音高材料，可以用集合表示为：5—20 集合。第一乐句旋律线条是以小字二组的 c 为起始音，旋律为拱形线条，而第二乐句则以小字一组的 c 开始，旋律线条也做了细微的变化，两个乐句结尾的三全音音程一个向下进行，一个向上进行，构成了对称的结构特点。

第二乐章以长笛旋律为主线，对四次出现的旋律线条几乎没有做任何改变，而是通过改变演奏法和加入人声效果来丰富这条旋律的音色，同时以不变的旋律变化的音响达到“以静求动、以不变应万变”的音乐境界。

三、5—20 五音集合在两部作品中的对比分析

5—20 五音集合的踪影在本论文所分析的两部作品中都有出现，所不同的是《琴萧》中，可以分析为 5—20 集合的五个乐音作为重要的音高材料出现在乐曲发展的重要部位，音乐形态丰富多样，且贯穿乐曲的各个乐章；而《二人台》中，5—20 集合的出现是为了更好地与作品中律吕六音列这个核心素材形成音响色彩和音高结构上的对比。由此可见，两部作品中虽然都使用了可以用集合表示为 5—20 的五音组，但是表现的音乐意义却不同，在音高结构的主次关系安排上也不一样。

第六节　节奏特征

这部作品中，作曲家使用的并非传统性的方整、均衡节奏型，而更多的是从民间音乐的表达角度出发，更多的使用不规则的、非方整性的数控节奏，主要表现为以下几方面：

（一）同音的不同演奏法形成节奏的渐快、渐慢

这首乐曲中，作曲家在长笛声部使用的节奏可以说是将长笛的音色特征表达的淋漓尽致，其中，同音的不同演奏法所形成的多样性节奏就是长笛音色表现的一大特色。这种节奏主要出现在乐曲第一乐章的变奏一。

（二）连跳结合并用

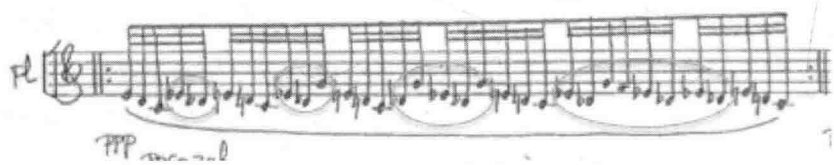
这种节奏特点出现在乐曲第二乐章四次变奏的 A 部分，这里作曲家巧妙的运用不规则跳音（穿插倚音装饰）与连音的结合，给我们呈现出一种既活跃多变又连贯流畅的听觉特色。

（三）不规则数控节奏

此节奏是作曲家惯用的节奏类型，在《琴箫》这部作品的分析中，以作有说明，而在这部作品中出现在乐曲第一乐章变奏二部分，作曲家以数字来控制节奏韵律所表现出来的音乐内容，其中的音数分别为：4—6—8—11—17—26—43；10—12—30—10—6—2，一种是递增趋势的音数变化；另一种是先增后减的音数变化趋势。

（四）菲比那奇数列节奏

例 2.22



例 2.22 以 E—D—C 为固定三音组，中间穿插乐音数量不同，但具有菲比那奇数列特征的乐音 2—3—5—8，将律吕两组六音列的乐音很好地结合在一起。

与《琴箫》一样，作曲家在作品中用很丰富的节奏变化来表现音乐作品的内容，尤其是将数学很好的运用在作品中，来控制音乐运动和发展。

第七节　曲式结构

作品中，作曲家力求表现一种内在的、精细的抒情性音乐，采用对话、对唱式的表达手法，突出长笛和钢琴各自独立的特性和音色表现。《二人台》共有两个乐章，且两个乐章都是运用变奏的发展手法。第一乐章长笛任主角，钢琴仅以一个和弦为轴心不断变化从始至终，每一次出现都是一个变奏和展开，第一乐章是自由随意的散板节奏，没有划定明确的小节线；第二乐章角色对换，长笛仅奏一句主旋律，同样每次出现都在演奏方式、音色变化上力求别致，新颖，而钢琴在长笛这一固定的旋律周围，织绣出丰富多变的色彩。第一乐章的曲式图如下：

<table>
<tr><td></td><td colspan="2">变奏一</td><td>连接</td><td colspan="3">变奏二</td><td colspan="2">变奏三</td><td>连接</td><td>变奏四</td><td>变奏五</td></tr>
<tr><td>分类</td><td>A</td><td>B</td><td></td><td>A1</td><td>B1</td><td>C</td><td>A2</td><td>B2</td><td></td><td>D</td><td>E</td></tr>
<tr><td>音高材料</td><td colspan="2">3-8
5-33</td><td>4-21
4-25</td><td colspan="3">3-8　4- 24
5- 33　6- 35</td><td colspan="2">3- 8
4- 25
6- 35</td><td>4- 25</td><td>3- 6
4- 21
6- 35</td><td>3- 8
4- 25</td></tr>
<tr><td>长笛结构线条音</td><td colspan="2">升 F-G</td><td></td><td colspan="3">降 B-C</td><td colspan="2">B- 升 C</td><td></td><td>升 G-
升 F</td><td>G-F</td></tr>
<tr><td>乐句</td><td colspan="2">4</td><td>1</td><td colspan="3">5</td><td colspan="2">4</td><td>1</td><td>2</td><td>2</td></tr>
<tr><td>主要乐器声部</td><td colspan="2">钢琴引子</td><td>长笛旋律</td><td>钢琴引子</td><td>对话</td><td>长笛</td><td>钢琴引子</td><td>长笛</td><td>钢琴过渡</td><td>长笛钢琴对话</td><td>长笛、钢琴对话</td></tr>
</table>

第二乐章同样是以“变奏”手法为发展主线且每次变奏都是由三个部分构成。A 部分为钢琴声部，四次变奏中 A 部分的设计采用严格的复调手法，即在原形基础上做三次变形，分别为：“逆行”（Retrograde）；“倒影”（Inversion）；“倒影逆行”（Retrograde of Inversion）。B 部分主要是钢琴声部做震音和声，在作品中只出现在前三次变奏中，音高材料没有发生变化，都是以六音列为基本材料，使用三音组、四音组的结合，在音区安排上，做了精心的设计，使每一次出现的音乐都有不同的表现内涵。C 部分是长笛旋律的主角，四次变奏中每次长笛的出现都能给我们一种全新的音色效果，虽然使用同样一条旋律，变奏一为单音吹奏震音效果；变奏二为用舌撞击发生，并伴有钢琴高音区的快速流动线条；变奏三除了长笛单音吹走震音又加入了人声哼鸣，钢琴声部在高音区以十六分音符作线条陪衬；变奏四长笛声部奏出近似泛音的啸哨声。四次变奏四次色彩对比。

曲式图如下：

	变奏一			变奏二			变奏三			变奏四	
分类	A	B	C	A1	B1	C1	A2	B2	C2	A3	C3
小节数	6	13	1	6	8	1	6	8	1	6	1
主要乐器声部	钢琴	钢琴	长笛	钢琴	钢琴	长笛（主）钢琴（辅）	钢琴	钢琴	长笛（主）钢琴（辅）	钢琴	长笛钢琴
速度	□=76-88	□=76-88	□=48-44	□=76-88	□=76-88	□=48-44	□=76-88	□=76-88	□=48-44	□=76-88	□=48-44
强弱	*p*	*ppp*	<>	*p*	*ppp*	<>	*p*	*ppp*	<>	*p*	<>
音高材料											
复调	原形 O			倒影逆行 RI-3			逆行 R-2			倒影 I-1	
特征	点线结合	和声震音	长笛旋律	点线结合	和声震音	长笛旋律钢琴伴奏	点线结合	和声震音	长笛旋律人声哼鸣	点线结合	长笛旋律钢琴和弦
结构布局	黄金分割点										

第八节 “变奏”思维和“点描”

一、“变奏”思维

在《二人台》这部作品中，作曲家始终保持着某些特征（如乐思、动机、和弦、固定旋律等）的不变，而加入许多其他的因素加以变化和点缀；在结构的安排上，作曲家仍然采用变奏的方式，在第一乐章，采用五次变奏将长笛声部作为音乐发展的主角，钢琴使用由一个和弦结构构成的各种变形来诠释音乐，而第二乐章，反过来使用钢琴为主角，长笛仅奏一条相同的旋律重复四次，但作曲家通过改变钢琴声部的陪衬织体和长笛每次旋律的演奏法等多种多样的手法将变奏的思想融入对长笛旋律的演绎；由于《二人台》选用的律吕六音列本身是可以产生许多不同类型的纵向、横向音高组合的排列方式，并且因着作曲家自身的音乐创作构思是无限的，所以又在音高材料上给音乐的变奏思维带来了很多可能的空间。正如张豪夫自己所说：“《二人台》本身就是一个和弦和一条旋律的变奏”。

二、“点描”

“点描法[①]（也称“点彩法”Pointillism）产生于二十世纪五十年代，是序列音乐配器的特定样式。它把乐音的高度分离与“音色旋律”的极端应用结合起来，并伴随着强烈的力

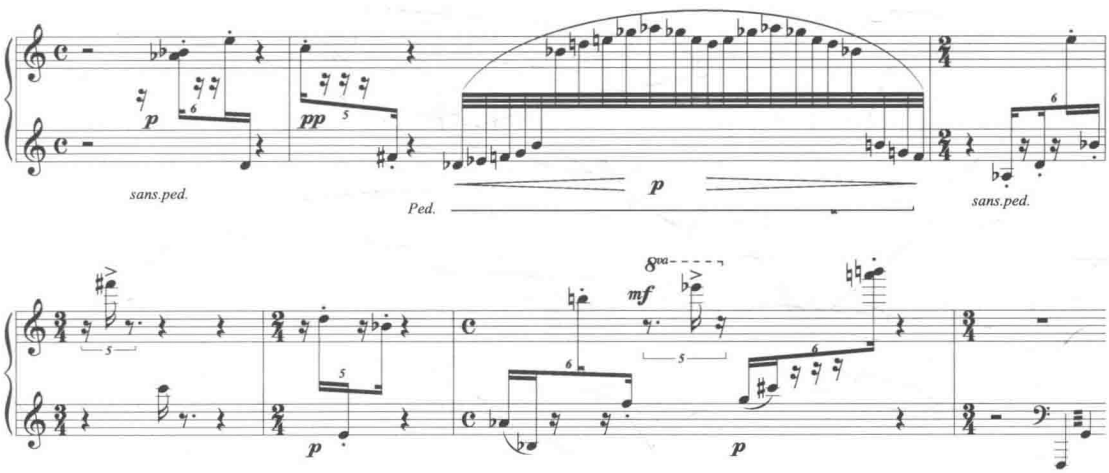
① 郑英烈．序列音乐写作基础 [M]. 上海：上海音乐出版社，2004：117.

度对比；在不同音色的交替中，每种音色持续的时间非常短暂，通常只有一两个音，像一个色彩的‘点’，整段音乐就是由众多相关联的‘点’组成的。”

人们也常常把它与印象主义的一种画派“点描法”联系起来。一般情况，人们在欣赏点描派绘画作品时，眼睛会把绘画作品的所有色彩点集合成整体的形象去感受、领悟；同样的，在《二人台》这部作品中，作曲家将“点描”思维融入跳动的音符中，如乐曲第二乐章钢琴开始部分，作曲家安排将若干个跳音以相同节奏形态（十六分音符）进行音区的分离，这个段落好像是由众多个活跃的乐音“点”运动构成的。以当我们在聆听这部分用点描思维创作的音乐片段时，耳朵聆听到的不仅仅一个个独立跳跃的单音，而是把分离的单音点串联起来，去感受这些由单个的跳跃点连接成一个音乐片段，给我们展现了一个既有点状与线状这种线条的对比，又能感受到一种轻松自由、对话式的活跃气氛。

如例 2.23 所示，是乐曲第二乐章钢琴的 a 部分开始段落，音乐是在一个个跳跃的点开始的，接着出现了由若干个音符快速流动而形成的彼此之间互有联系的乐音，用渐强渐弱的力度变化，组成了钢琴声部的点线结合，听起来好像在切切私语，又好似在对话，一唱一和，若隐若现。在这个音乐片段中，钢琴声部刚开始只是表现为单个音色的“点”状，随后便出现了由五个音组成的流动线条，最后单音与旋律被不同的节奏、力度、速度等组织起来，便形成了这部作品独具特色的点线结合织体特征。

例 2.23



小 结

通过对《二人台》的分析，可以看到这部作品中综合了各种音高、节奏、节拍、时值、速度、音色、力度乃至和声而形成的横向、纵向、纵横交错的对比与综合，结合变奏与对

称的思维贯穿在作品的两个乐章中。可以看出全曲采用了两种不同类型的音乐材料，以律吕六音列为主要音高材料，加入了律吕六音列没有的小二度和小三度音程的五音组。这样两种风格不同的音阶材料用于同一首乐曲中，非但没有影响乐曲的整体风格，还赋予了乐曲对比性的全新音响。作曲家将全音关系音阶——律吕六音列，通过不完全使用、完全使用和综合使用，赋予了此音列在作品运用中的创新性。

同时，还可以分析出作曲家对由六律六吕混合构成的十二个乐音的理性布局，运用十二音体系的组合方法，将原型、移位、倒影、逆行、倒影逆行巧妙地运用在乐曲二乐章的每次变奏中。

乐曲从传统音乐文化中构思出的变奏和点描思维，运用在作品中，通过节奏点、线、面的结合，将作品所要表现的创作思维最大化展现出来。这种音乐元素多元化的创作运用，是作曲家在继承传统音乐创作技术的同时，结合现代音乐创作语汇及作曲家个人的创作风格的真实写照。

总之，该作品以严谨的构思、周密的布局、多变的节奏、丰富的音色、简洁的和声、精湛的复调为我们呈现出一种动与静、抽象与具象的音乐画面。

第四章　张豪夫两部作品的总体创作特征

张豪夫的两部作品《二人台》《琴箫》，有以下特点，首先，是在音高材料的运用上，抛开传统调性因素的和声功能进行，消除了音与音之间的等级观念。音乐运动发展过程的主要动力和张力是通过各种不同组合、不同性质的和音材料（即本文分析的音级集合）来完成的。作曲家选取的主题素材基于一定的中国传统文化内涵，通过对主题动机的演变、扩展、变形、截断使用等手法，推动音乐情绪的发展。其次，在节奏节拍的构成与运用上，作曲家除了保留传统节奏节拍的某些特征因素，还根据不同音乐的表现内容，运用现代音乐节奏的特点，大量使用不规则的数控节奏推动音乐发展，利用跨小节连线造成节拍韵律的强弱改变，在固定音型（层）的自由循环中，制造三连音、五连音、六连音相互交错的音流效果；同时乐曲中大量使用倚音、附加音等这种附加时值的节奏特色，形成两部作品独具特色的节奏运动。最后在乐音结构设计上，作曲家可谓是花尽了心思，将“镜像结构”的思维发挥到极致，通过对每个乐曲中各个乐章甚至乐句、和弦等的结构对称，使用丰富多变的演奏法，将音乐线条和结构的表现力和感染力完美地展现出来，尽可能地为我们展

现了一幅感人至深的、具有中国民族特色的画卷。

第一节 音高材料的运用

在张豪夫的作品中，核心素材基本都来源于中国传统音乐，通过对核心素材的各种变形运用，强化核心素材与传统音乐文化的紧密关系；同时在作品中音程的运用又成为构建乐曲和音结构力的重要因素，20世纪的音乐基本都摆脱了传统音乐中以功能和声进行为主要的乐音运动，取而代之的是以音程或其他的和音结构为基础的新的音高组织形式，伴随着大量不协和音的出现，这不仅丰富了音乐中新的乐音组织形式，而且对研究张豪夫音乐作品中结构力的构成起着很重要的作用。

一、与传统音乐素材的紧密结合

张豪夫音乐作品的一大特色就是作品构思和素材来源于中国传统音乐文化，在所选的两部作品中，作曲家深深把握最具文化特质的核心素材：表现梅花凌寒独放的纯五度音程和取自中国古老传说律吕六音列，通过对这两个核心素材的各种加工变化，为音乐创作打开了一个更广阔的空间。几乎在作品的每一个发展阶段，我们都可以看到最基本的传统音乐素材的大量运用。上文对两部作品的详细分析中已做了说明。

二、音程成为构建和音结构力的重要因素

作为音乐发展的主题动机和构建和声结构力的重要因素，由音程为基础所形成的各种和音组合也是这部作品的一大特色。作曲家在音程的基础上，运用和音自由排列和组合，这种全新的音高组合逻辑和思维，把作品的和声结构有机地组织并发展起来，形成了具有“张豪夫”标签的音乐风格和和声结构内涵，如在《琴箫》中，在变奏三部分，运用以小二度和三全音为主要音程关系的四音和弦。集合表示为:4—5，贯穿近40小节。《二人台》第一乐章长笛旋律五次变奏始终以大二度音程开始，同时钢琴声部也以大二度为核心音程关系，通过叠加、变形、移位等手法，在乐曲中形成纵向、横向、纵横交叉等形式的展开，从而达到了全曲统一的和音结构力的作用。

在作品中对一些重要的由音程构成的结合及其结构特征，通过图表来说明：①

集合名称	音级（Pcs）	向量（Vector）	特性音程
由连续纯五度音程构成的集合			
3—9（12）	0，2，7	010020	纯五度

① 图表中所列的集合均是在分析张豪夫先生的两部作品《琴箫》《二人台》后归纳出的主要音高组合的集合名称。

集合名称	音级（Pcs）	向量（Vector）	特性音程
4—23（12）	0，2，5，7	021030	纯五度
由相隔小二度关系的纯五度音程构成的集合			
4—5	0，1，2，6	210111	小二度
4—8（12）	0，1，5，6	200121	小二度、纯五度
4—9（6）	0，1，6，7	200022	三全音
4—20（12）	0，1，5，8	101220	大三度、纯五度
5—7	0，1，2，6，7	310132	小二度、纯五度
5—20	0，1，3，7，8	211231	纯五度
由连续大二度音程构成的集合			
3—6（12）	0，2，4	020100	大二度
4—21（12）	0，2，4，6	030201	大二度
5—33（12）	0，2，4，6，8	040402	大二度、三全音
6—35（2）	0，2，4，6，8，10	060603	大二、大三、三全
由律吕六音列截断构成的集合			
3—8	0，2，6	010101	三全音
4—24（12）	0，2，4，8	020301	大三度
4—25（6）	0，2，6，8	020202	三全音

三、不协和音（程）的大量运用

这部作品中已经抛开传统创作中不协和音需要解决到协和音的规则，而是运用大量不协和音的各种组合，形成作品中更广阔的音响空间。如《琴箫》中大量用到的四音组、五音组和弦，用集合表示为：4—9（6）、4—5、5—7、5—20 等，其中都包含由大量的大小二度和三全音音程，并没有对其解决，在《二人台》这部作品中，作曲家常常以小二度作为两组六音列的连接音程，而以全音关系为全曲的起始音程，由此形成的大小二度为乐曲建立了新的音响效果和逻辑特征。

四、纵合化的和声

两部作品的素材都来源于中国传统音乐文化，和音的组合形式却没有沿用传统调式的和声体系，而更多注重音乐发展的线条性思维，强调音乐流动中横向声部的旋律感与纵向和声上的纵横结合。以下选取张豪夫两部作品共同使用的纵合化的和声为例加以说明。

本文的纵合化和声语言主要是指在作品中将横向旋律的乐音构成纵向上的和音结合，形成和声语言的纵横化。

下例 3.1 单簧管声部在低音区做同一单位时值内音数的递增，随后，二提、中提和大提琴声部做相隔一拍的同度或八度卡农模仿，横向上形成了音数量的递增，纵向上形成同一拍内，节奏时值细分造成对位不规则的音响效果，同时也大大增强了音乐的紧张度，在 59 小节后半部分，在极强的力度下，弦乐声部将横向旋律的四个音：升 d、升 f、升 g、a 进行纵向化，做持续 10 拍的长震音拉奏。

例 3.1《琴箫》59—63 小节

poco accel.

a tempo

pp

sfp

mp

ppp

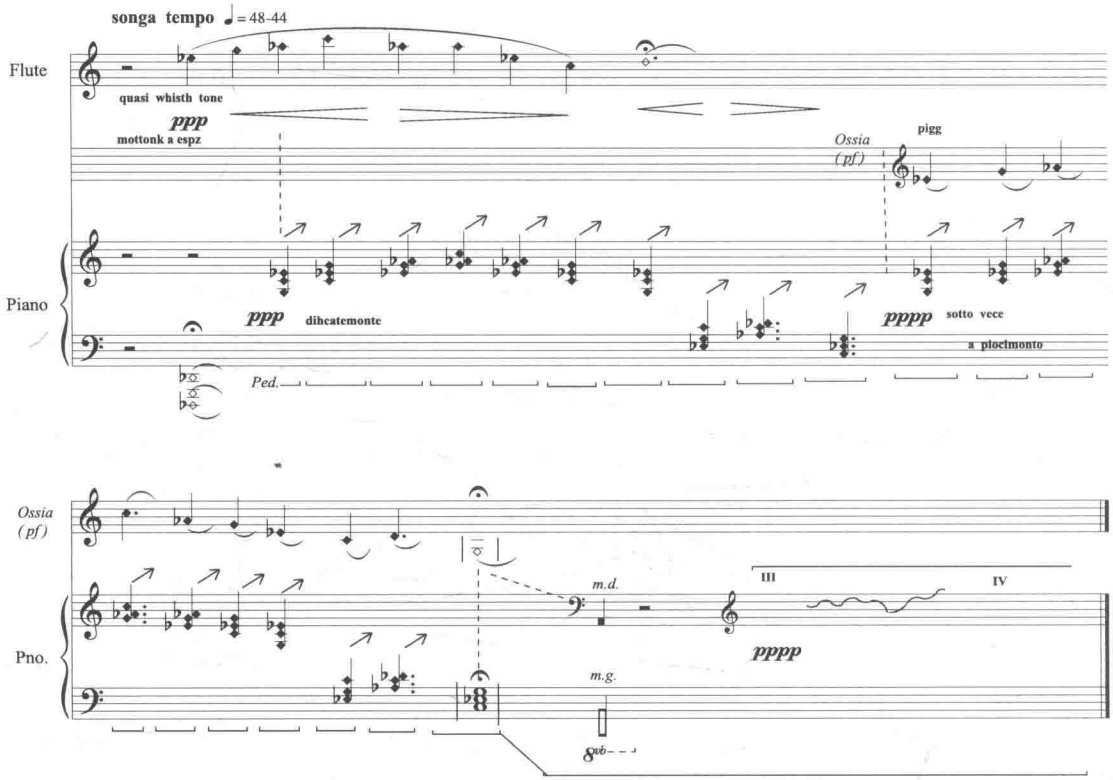
cresc.

poco accel.

a tempo

sffp

例 3.2《二人台》第二乐章结尾



例 3.2，长笛声部用横向进行的音高材料（旋律音）做纵向上三音和弦的结合，分析出这个贯穿第二乐章“长笛旋律”的 5—20 集合，在结尾处长笛和钢琴声部做横向和纵向同时运动，使这个非常具有特点的长笛主题旋律音调表现为更加“立体化”的形态。这种安排，不仅做到了旋律与和声上的复合，同时也在音程结构和纵合形态上做到了统一。

五、持续音

通过分析张豪夫音乐作品中持续音的运用，不难看出，持续音在两部作品中都有对某种核心的暗示，其中《琴萧》持续音（型）的运用更多的是为了强化乐曲核心音程（组），作为一种和声背景；《二人台》持续音在结尾部分出现，作为中心音的作用呼应长笛的长音。作曲家运用持续音或持续音型有着传统音乐文化的影子和他运用的独特之处与其作品表达内涵之间的联系，以此来说明在张豪夫音乐中持续音和持续音型具体的使用方法，为我们音乐创作对持续音的运用提供了很好的借鉴。

第二节　节奏节拍特点

随着20世纪以来，各种作曲技法的出现，节奏因素在音乐创作中成为一个特别重要且表现丰富的因素，受到很多国内外作曲家的重视，无论是从对节奏的创造还是在个性表现方面都获得了前所未有的开拓和运用。许多现代音乐作品中的节奏已经完全冲破了传统方整性、均衡性的束缚，打破了常规节奏中的韵律特征，变的更为复杂、自由、多变、个性。它不仅成为构成音乐运动的重要因素，甚至超越了音高要素，成为表现音乐内容的缺一不可的因素，对于音乐内涵的表现也起了很重要的作用。节奏节拍因素作为音乐发展的骨骼，在结构力的构成上也起着很重要的作用。“有时某种（或某些）节奏形态在音乐运动中所产生的功能效果是凝结和整合音乐材料的结构力的作用；而有时某种（或某些）节奏形态在音乐运动中所产生的功能效果是起激活音乐材料并推动音乐发展的动力的作用。由此可见，结构力与动力是音乐作品构成的最为重要的内在因素。”①

在张豪夫的音乐作品中，节奏节拍的组织运用有着作曲家严谨而富有特点的逻辑规律。

一、分数逻辑的复合节奏

上文曾提到，音程是构建乐曲中和音结构力的重要因素，同样节奏也是构建音乐作品结构力的另一个不容忽视的重要因素，在张豪夫先生的作品中，较多使用了以分数逻辑的节奏来划分的音乐形态，不仅扩展了音乐的表现力，而且在纵横两种节奏关系上都赋予音乐发展的动力。如上文例1.24中，在统一的节拍5／4背景中，作曲家按照弦乐三种不同乐器音色组，分别奏出3—4—5—6—7不同数目的时值；而在纵向上又构成了密集的对位织体：3：4：5；4：5：6；5：6：7，随着乐音的密集度逐渐增大，音乐紧张性也逐渐增强，这个音乐片段不仅向我们展示了在音乐中“数”与“量”的关系，而且赋予了音乐发展强大的动力，是音乐作品的结构力产生的不可缺少的因素之一。又如上文例2.28中，作曲家运用长笛独有的音色特征，将音乐从单纯的音符中解放出来，使音乐与数学这两种关系相当“疏远”的学科紧密地联系起来，在这里，作曲家使用了菲比那奇数列：2—3—5—8，将固定的三个音和变化的数列用六律和六吕两种音列横向组合，向我们呈示出来。

二、数控节奏

二十世纪的音乐更多的倾向与展现作曲家的创作个性，在节奏上的表现便是更多的倾向使用非方整性、错位、以数字控制节奏运动，使节奏效果重新的鲜明并多样化，由于自由式的数控节奏不像传统节奏那样有可预定性，节拍的作用也不再那么明显，最终使得节奏对音乐的整体运行便产生了结构力的功能作用。如附录D：《琴箫》的单簧管华彩片段，

① 张巍．音乐节奏结构的形态和功能——节奏结构力和动力若干问题的研究[M]．上海：上海音乐出版社出版，2009.

此处作曲家使用数字来控制乐音数量推动音乐的发展：11—17—21—29；21—29—35；又如《二人台》第一乐章，作曲家运用递增的音流运动（11—17—26—43）融入长笛的音色特征，让我们感受到了长笛的音色魅力。

（三）散拍子、变换拍子、不规则重音、跨小节连线等变化节奏

在张豪夫的作品中，我们还能感受到另外一种由变换拍子、不规则重音错位、跨小节连线等多种自由式的节奏运动为我们呈现出的一类不受传统节奏节拍约束的偏向散拍的节奏语言。音乐的进行是建立在拍数、重音周期始终变化的框架中，并没有规律可寻，却可以很清晰地体现出作曲家在节奏创作地设计和安排上运用数理创作观念。

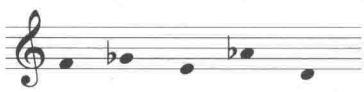
第三节　镜像结构思维

在音乐分析中，常常以镜子对物体折射的视觉效果，来形象地描绘音乐结构方面的对称现象，镜像结构是对称组织的核心，存在一个折射轴心，以结构的中心为出发点，向两端衍展，既是一种结构思维，又是音乐材料展开的手段。[①] 作曲家在作品中对镜像结构思维的运用构思来源于我国传统文化中的对联、年画等这些传统文化元素无不体现对称平衡的原则。

《琴萧》镜像结构思维不仅体现在横向运动的音列、动机和旋律上，在纵向和声的安排上也有体现。

一、横向运动中的镜像结构

例 3.3《琴箫》86—70 小节



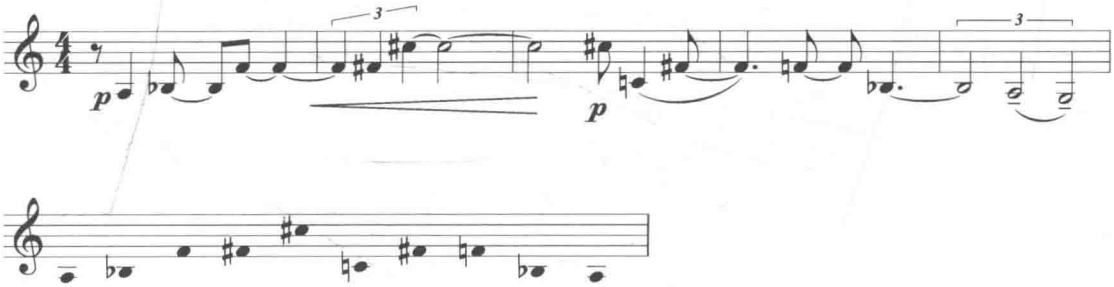
在单簧管华彩段的尾部，作曲家用五个全音符的长音来结束，从音材料上来分析，很明显看到这五个音是以 fa 为轴，依次向上向下两侧作相隔小二度和大二度的倒影进行。

例 3.4《琴箫》130—131 小节

① 姚恒璐 . 现代音乐分析方法教程 [M]. 湖南：湖南文艺出版社 ,2003.

例 3.4 是单簧管声部五连音快速演奏 5—7 集合，从音符运动方向上，前后两组连音互成倒影逆行关系。

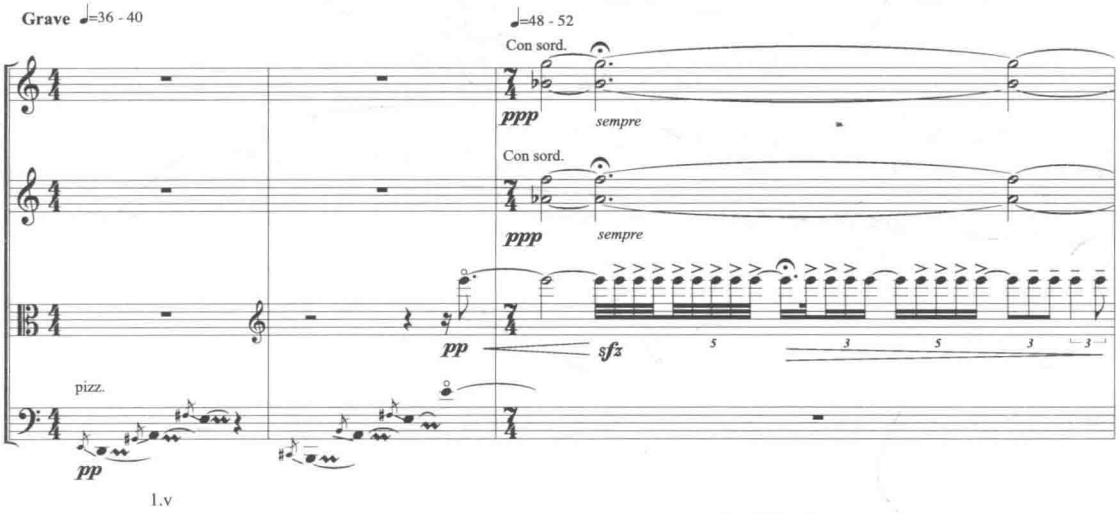
例 3.5《琴箫》177—181 小节

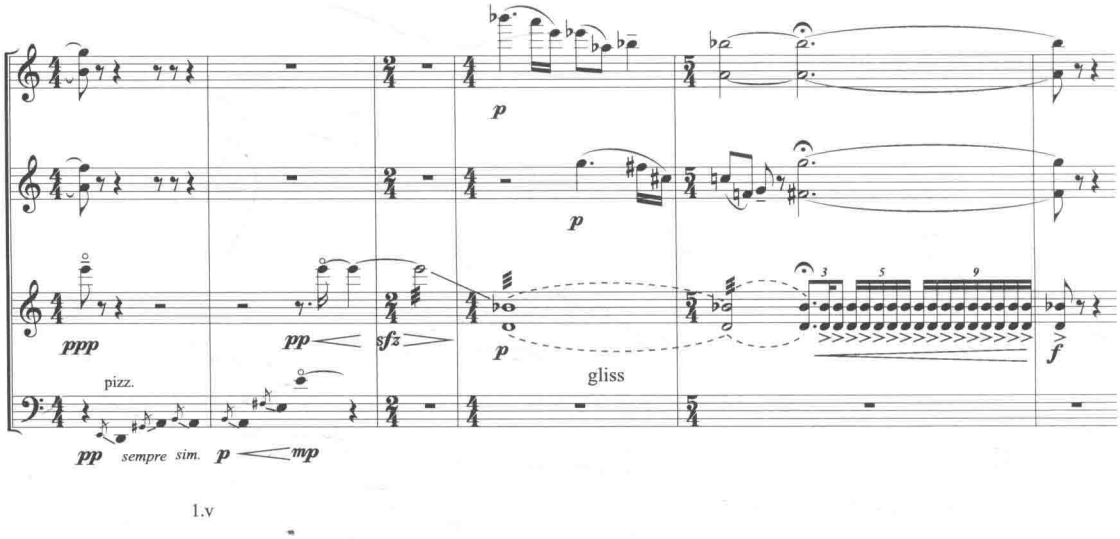


例 3.5 是变奏三的开始片段，为慢板段落，也是音乐发展的至情之处，整体旋律线条为起伏的波浪线，抛开节奏因素，如果只从音高材料来分析，是以升 c 为轴心，分别向两侧作连续两次下行的五度进行，而两次的五度音程以小二度做连接，形成的四音列核心音组。

二、纵向和声的镜像结构思维

例 3.6《琴萧》4—9 小节



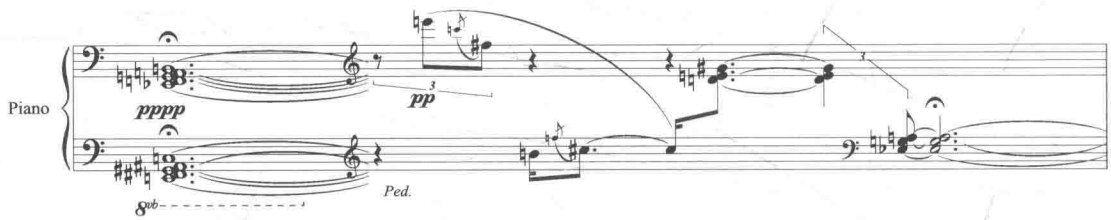


例 3.6 第三小节一提、二提声部纵向上构成的和弦结构即为镜像结构，以纯四度关系为轴心向两端做大六度扩展，构成了对称的音程结构：大六度——纯四度——大六度。

《二人台》中，同样也运用的有镜像结构思维的例子，体现在音高结构、线条运动和音域变化三方面。

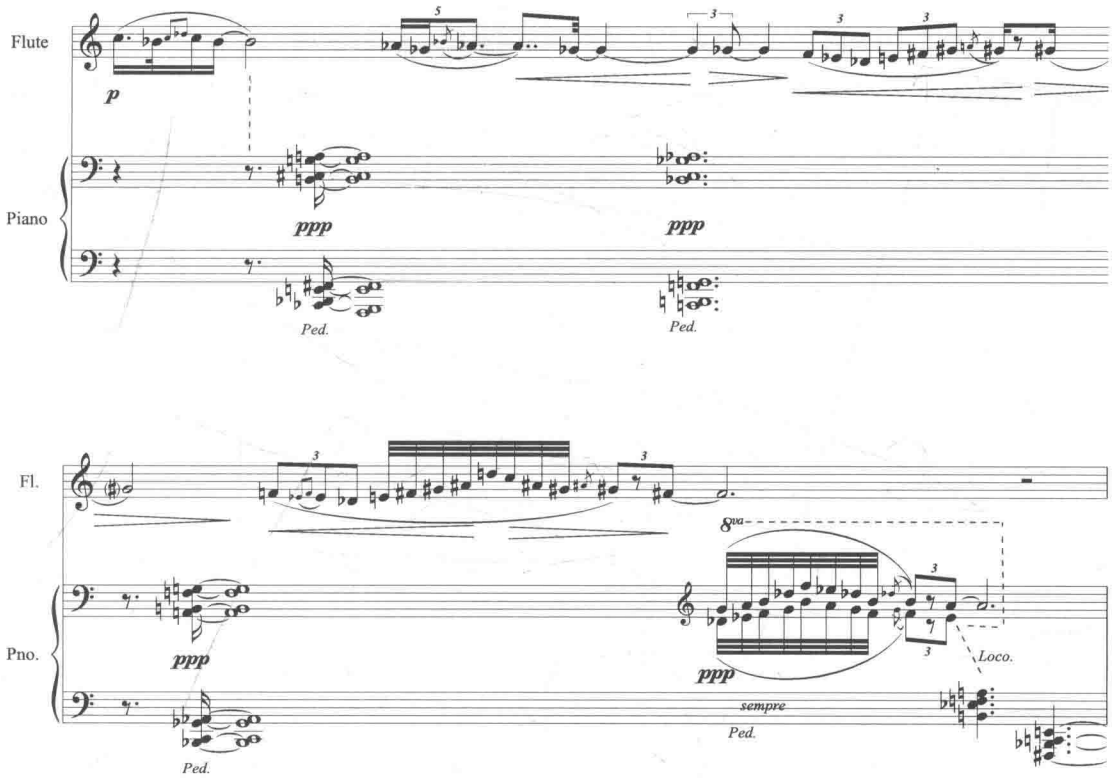
三、音高结构的镜像结构思维

例 3.7《二人台》第一乐章引子开头



例 3.7 是乐曲第一乐章一开始的钢琴引子部分，先采用分解和弦，后为柱式和弦，且钢琴右手声部使用的是六律音阶的三个乐音，而左手声部使用的是六吕音阶的三个乐音。谱例中交替出现的四个三音组集合 3—8 结构构成互为对称。

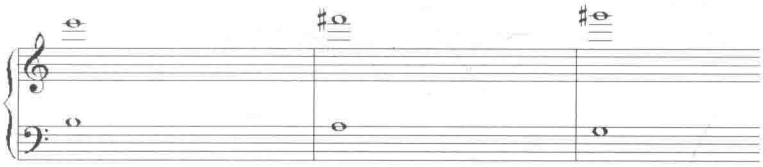
例 3.8《二人台》第一乐章变奏 5 开始



变奏四钢琴声部使用的是 4—21 四音集合，采用柱式和弦长音持续，造成纵向上和弦结构的自身对称，横向运动过程中，上声部向下小二度移位，下声部向上小二度移位，又构成了对称的结构运动。

四、音域变化形成的镜像结构思维

例 3.9



第一乐章的钢琴引子部分，抛开倚音的因素和节奏的变化，作曲家运用纵向上扩展音域的手法：右手声部每次向上移高一个大二度，左手声部每次向下移低一个大二度形成了横向运动过程中的音域变化和纵向上两个声部的镜像结构运动。

小　结

通过以上对张豪夫两部音乐作品总体特征的总结，可以看到，作曲家将中国传统音乐文化思想很好地融合在音乐创作中，取材于传统，运用上加以创新，形成自己独特的音乐语言表现方式：音程的叠加变形成为构筑乐曲结构力的重要因素；用数字化的节奏组合使其成为独立的音乐表现因素；镜像结构思维的布局，表达了作曲家追求均衡、匀称的结构美。

第五章　张豪夫音乐的美学思想及所体现的人文情怀

总体说来，张豪夫先生的音乐创作在当今标新立异、风格多元、个性突出的时代中表现出探索性、多元性和个体性的特征。作曲家基于一定的美学内涵，将民族元素与传统文化的精髓体现在作品中，在音乐的思维方式和艺术观念上，不仅在作品中注入自身的情感，同时也用逻辑性的布局表现出民族音乐的符号和传统文化的底蕴。

第一节　张豪夫音乐作品所体现的美学思想

张豪夫先生的音乐创作大多植根于中国传统文化，用世界的眼光和思维去构思音乐，他对音乐艺术的热爱和追求不仅反映在他所创作的作品中，更重要的是从他作品中所体现出的独具特色的音乐美学思想。下面从五个方面来详细说明：

一、感性与理性的完美结合

在张豪夫先生的作品中，有许多中国传统音乐文化、民族民间音乐元素的踪影，更有逻辑严密、设计精心的安排，看似随意自由的音符跳跃，实则都有作曲家清晰缜密的理性布局，在他的两部作品中，我们能感受到“有抑制的激情，有控制的宣泄”。

二、互为矛盾的协和与不协和

作品中，对每个音的平等对待打破了传统观念的和声中以协和音为中心，不协和音必

须解决的陈规，作曲家运用富有活力的节奏和特定的音高组合，将更多的眼光放在了对某种特定结构和音或音组的运用上。在张豪夫先生看来，所谓的“协和”与“不协和”本身也只是相对的概念，只有在相互的比较中才会有相对协和与不协和的说法。本文所选的两首作品《琴箫》和《二人台》如果以传统的分析眼光来看，确实存在许多不协和音的独立使用，而没有得到解决，然而正是这些所谓“不协和”音的运用，才使音乐具有更大的感染力和震撼力，音乐作品本身也是在矛盾和冲突中发展变化的。

三、扩展的“中心”

提起中心，也许大家会想起调性中心，在这两部作品中，并没有建立明确的调性中心，更确切地说，《琴箫》和《二人台》本身也不是具有调性观念的作品，他的作品是建立在对每个音平等对待的基础上，不仅调性中心被取消了，连旋律、节奏、和声、配器、演奏法和结构等诸方面也均被非常规的设计。但是“无中心”必然是不现实的，也是不存在的，张豪夫的作品所体现的“中心”并不局限于“调中心”这一单一概念，而其他因素也可以作为中心，如某个持续音、某种和音结构、某类特性音程、某种音响效果、某种节奏组合等等。他的两部作品中，分别以五度特性音程与对话形式作为贯穿全曲的中心，而在这个“中心”的背景上做“无中心”的倾向。他对“中心”的内涵扩展体现了音乐的凝聚点和控制力，是音乐作品中各种因素之间的向心力。

四、控制力

张豪夫先生在作品中对音材料及其他因素的控制体现了其逻辑布局，他在国外求学阶段，便受到了西方先进作曲技法的熏陶，加上多年研究现代音乐与实践的经验，对音乐创作的理性布局是他进行作品思维的必需过程，但他却并没有把对音乐的控制力作为音乐目的的本身，而是让控制力为音乐作品所表现的情感、思想和内涵服务的。与之相反，在作曲家对作品进行严密布局的前提下，更多地依据音乐发展的情绪做自由随意性的处理，这也是张豪夫笔下的音乐作品所要体现的境界既有理性的控制，又不失感性的碰撞，可谓“控制下的自由，自由中的严谨”。

五、民族的才是世界的

在作品中，我们能感受到一个颇具特色、色彩缤纷的音响世界，究其根源，其实是一种文化和一个民族风貌的流露。作曲家成功地运用西方现代作曲技法，通过以民族素材和构思来实现驾驭作品的音乐内涵。张豪夫先生虽然身处他乡，接触世界各地的文化和技术，

但是他始终没有忘记中华文化的博大精深，这也是为什么他的作品是带有浓郁的东方色彩的，他曾说过："音乐艺术所表现的应该是一个民族的深层文化内涵，我们对西方文化的学习，是为了谋求音乐艺术能够在传统文化的土壤中呈现出更新的面貌。"作为一名作曲家，他一直坚持这种贯通古今、融会中西、把民族精神和世界文化相结合的创作思维。

二、张豪夫音乐作品所体现的人文情怀

通过以上对《琴箫》《二人台》两部作品的解析，我们可以看到作曲家运用西方乐器的载体、融入许多精湛的现代作曲技法，为我们创造了一个五彩缤纷、感人真挚的音响世界。面对作曲家在作品中精致细腻的处理，我们不免要问：作曲家不按一般乐曲的逻辑发展规律，而通过以民族文化素材和变奏的手法为根源来驾驭音乐作品的结构、发展和变化，要表达的是什么思想，这种创作思维对中国音乐的创作有什么意义？通过跟张老师上课和学习，我找到了答案，他对中华民族深层次的文化内涵的理解和展现让我着实钦佩。他曾说过："音乐艺术最重要的核心是'唯一、不可替代'，音乐创作最重要的不是看作曲家有没有运用先进的技法、先进的理念，而是创作的作品有没有永恒的价值和生命力，有没有作品的'魂'，从本质上讲，一部作品展现给我们的是一种文化、一个民族的精神品格。"

在《琴箫》和《二人台》的创作中，作曲家同样也遵循着这样的思想境界进行创新：首先从来自于中国传统音乐的音程素材（纯五度和大二度音程）为切入点，在作品的节奏、织体、速度、力度、音色、声部、音区等因素上作精心细致地安排，进行了丰富多彩地变奏，使得作品在突破传统创作模式的同时又具有了自己独特的风格特征。本文所选的两部作品在音高材料的安排上也是一次创新，即通过大家最熟悉的音程来组织音高结构之间的和声关系，使其成为推动音乐运动发展的结构力，作曲家从最简单的材料入手，将音乐变化着眼于变奏，从纵向上、横向上将作品进行最大程度的拓展和延伸，从某种意义上更加体现了作品的变奏思维特征。

张豪夫先生虽然身处欧洲，接触的是世界各地的文化和知识，但是他始终没有忘怀对祖国母亲博大精深的文化的热爱，为了谋求音乐作品能够在中国传统文化的土壤中呈现出全新的面貌，他以"好古、敏求、变化出"为自己的创作追求，也一直将"随心所欲而不逾规"，和"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"的古训作为他艺术创作的座右铭。他曾说："艺术之新只有当它真正成为表现内涵之深的体现和延伸，才具有更加持久的生命力，才不至于沦为过眼云烟的时髦。"和他的访谈中，有一个细节让我深深感动：2012年他的作品在台湾演出，共九天的行程安排，六天的辛苦排练本该利用剩下的三天时间来

调整和休息，但是他没有这样做，他把剩余仅有的三天时间全部安排在参观台北故宫，他说祖国的灿烂文化让他深深的着迷，他停不下探寻它的脚步。他就是这样一位具有“中国情结”，醉心于祖国灿烂的文化，且努力将其发扬光大的中国人。这不由地让我联想到他的音乐创作，他曾在法国巴黎蓬皮杜现代艺术研究中心研究所工作和学习，接受的都是世界上最精尖的音响构成和最前沿的作曲技法，但是他并没有一味地追求多么超前的音响和技法，他说音乐作品不仅仅只是音响和技术的结合，而更应该有深层次的精神享受，有支撑作品的生命力。他将这种生命力视为音乐作品最宝贵的东西。他具有很强烈的民族意识，在深厚的本民族文化的基础上，他探究和撷取古今中外一切先进的艺术方法和经验，将民族文化特有的音乐语言汇入世界音乐的趋向中，在更高层次上对民族特征进行抽象概括，从而融会贯通在自己的音乐创作中，这是一种内质上的深化民族意识和民族性格的表现，如此，他的作品中便常常能听到一种执着的“民间味”和“家乡情”。

结 语

首先，我通过分析张豪夫先生的两部作品，看到他对中国民族民间音乐和中国传统文化的运用，在作品中或是运用民间音乐的表演形式，如二人台的对唱表演；或是运用传统音乐的原始材料，如《梅花三弄》的核心音程纯五度；或是通过西洋乐器的组合表达中国乐器特有的中国韵味，如通过弦乐四重奏和单簧管来表达古琴和箫的乐器音色；或是使用民族音乐特有的不规则随意自由的节奏表达中国文化传神的气质等，通过在作品中融入这些中国文化的特色，使《琴箫》和《二人台》呈现出有别于传统，具有浓郁“中国味道”的艺术作品。

其次，通过分析这两部作品，作曲家不仅为我们展示了音乐作品中吸取民族传统音乐的精髓血液，同时融入了各种丰富的现代技法进行音乐创作，这些融合表现为：以民族音乐为构思和素材来源，以现代作曲技法的各种形态出现。如《琴箫》运用古曲的核心音程为旋律的发展动机，作曲家在音乐发展中，往往在伴奏声部或对话声部中，通过运用自己独特的和声语言，使同样的五度音程通过织体、节奏、速度、力度、音色等的变奏呈现出丰富的现代音乐色彩。这些结合运用的特点与张豪夫本人对传统与现代如何更好的融合在

一起的理念是分不开的，在他的美学思想里，作曲家对音乐作品的创作不应该仅仅是模仿民族音乐、传统文化这么简单，而更重要的是如何把握这些原始素材的“神韵”，表达作曲家自己独特的音乐构思和内涵。

最后，中国传统音乐文化和民族民间音乐能够经历这么多年的风霜洗礼一直矗立在世界音乐的舞台上，它是历史的见证和发展。中国是个多民族国家，每个民族都有自己独特的音乐形态和表演形式，这样能够为音乐创作者提供的民族音乐素材便是多种多样，丰富多彩的，且中国传统音乐文化有很深厚的民族文化底蕴，表达着不同时期、不同地区的情感追求，通过对张豪夫先生《琴箫》《二人台》两部作品的分析，看到作曲家对民族音乐的热爱，并且将中国传统音乐文化和民族音乐的烙印深深地刻在这两部作品中，为中国年轻的音乐创作者在挖掘和运用具有中国味道地素材进行创作时提供了很好地借鉴。

附录一

梅 花 三 弄

1＝♭B（简音作5）

古曲
陆春龄改编

中板

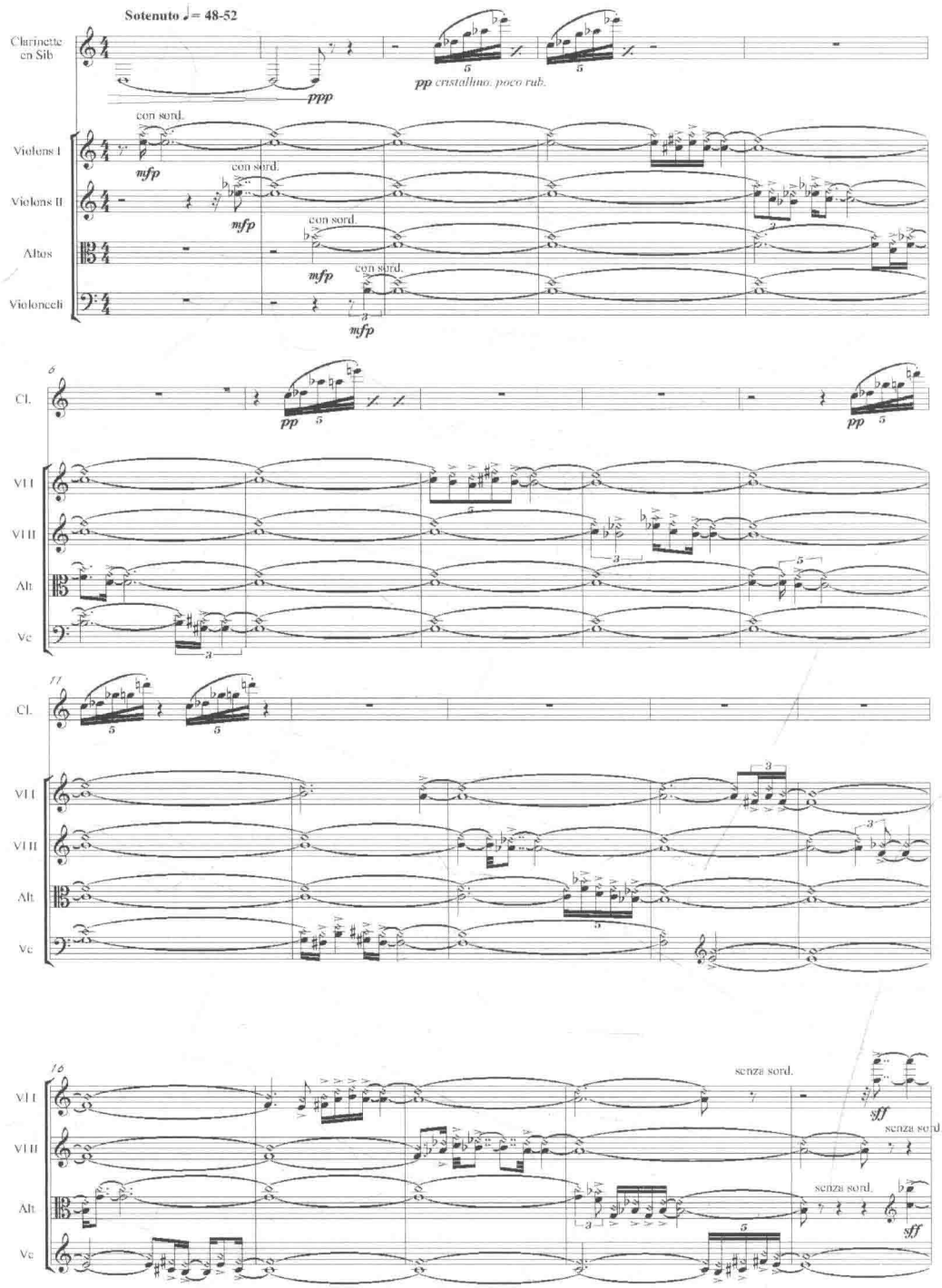
渐慢　原速

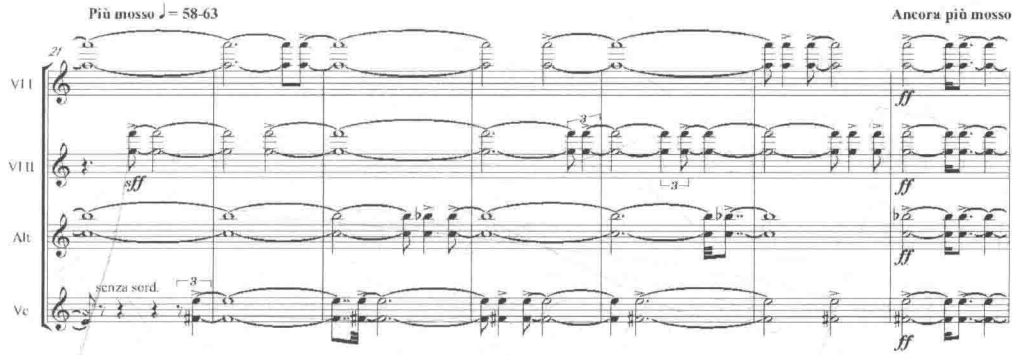
渐快　渐慢　更慢

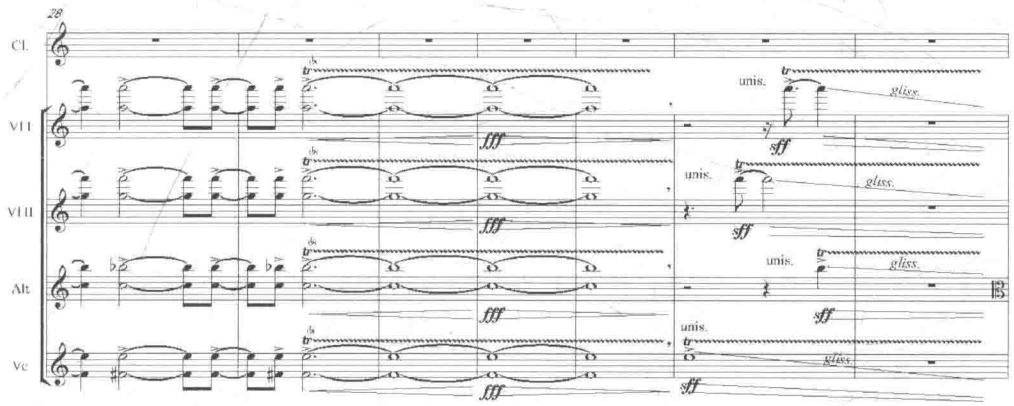
说明：此曲改编于1982年，乐曲描写傲雪的梅花，临风摇曳，高洁清白的姿态，全曲主题出现三次，故名"三弄"。

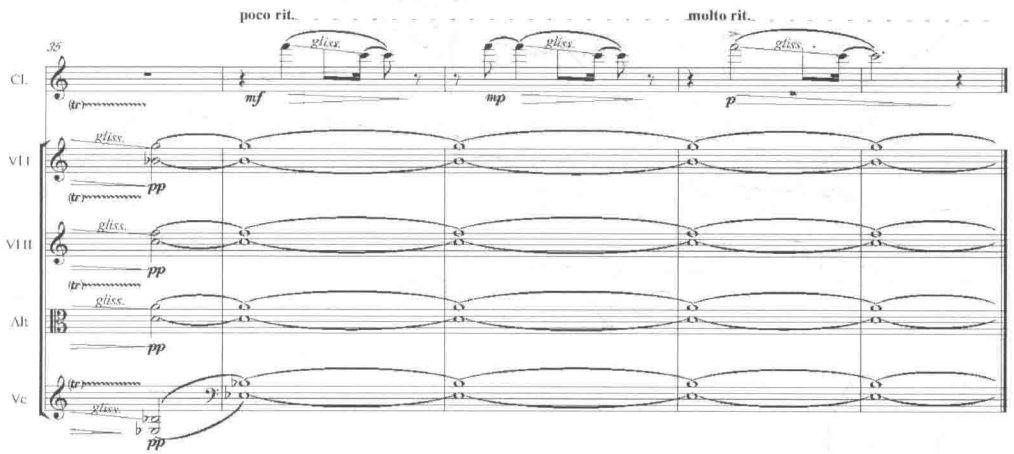
http://www.guqu.net

附录二

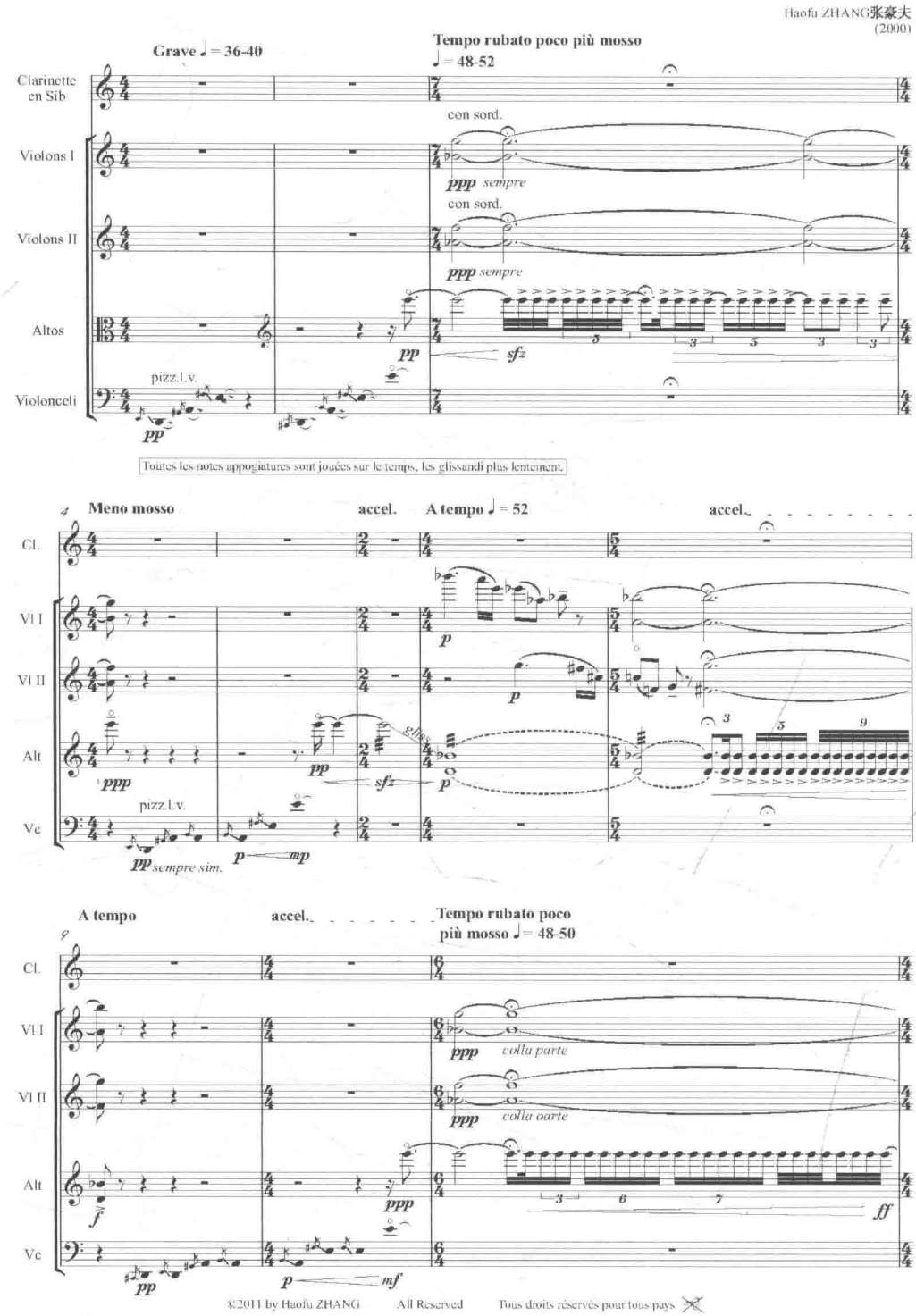

Sotenuto ♩= 48-52
Clarinette en Sib
ppp
pp cristallino, poco rub.
con sord.
Violons I
mfp
Violons II
Altos
Violoncelli
Cl.
pp
VI I
VI II
Alt
Vc
senza sord.
sff

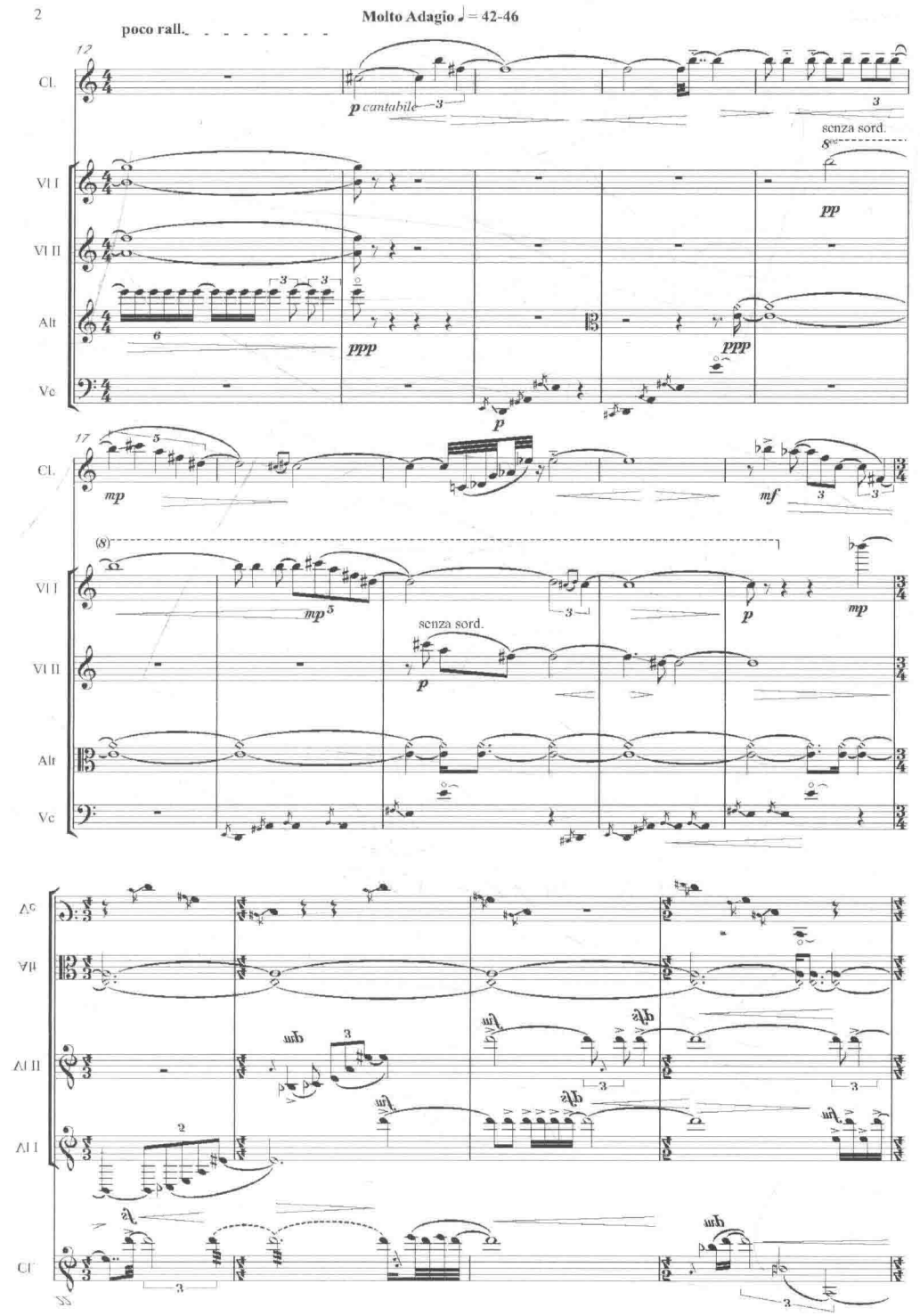

Più mosso ♩= 58-63
Ancora più mosso
21
VI I
VI II
Alt
Vc
senza sord.
sff
ff

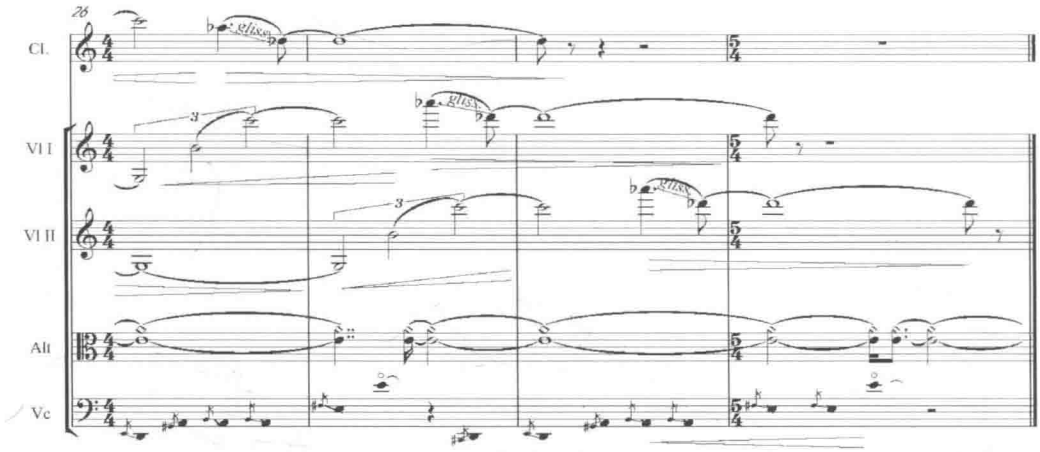

28
Cl.
VI I
VI II
Alt
Vc
unis.
gliss.
fff
sff


poco rit.
molto rit.
35
Cl.
VI I
VI II
Alt
Vc
gliss.
mf
mp
p
pp

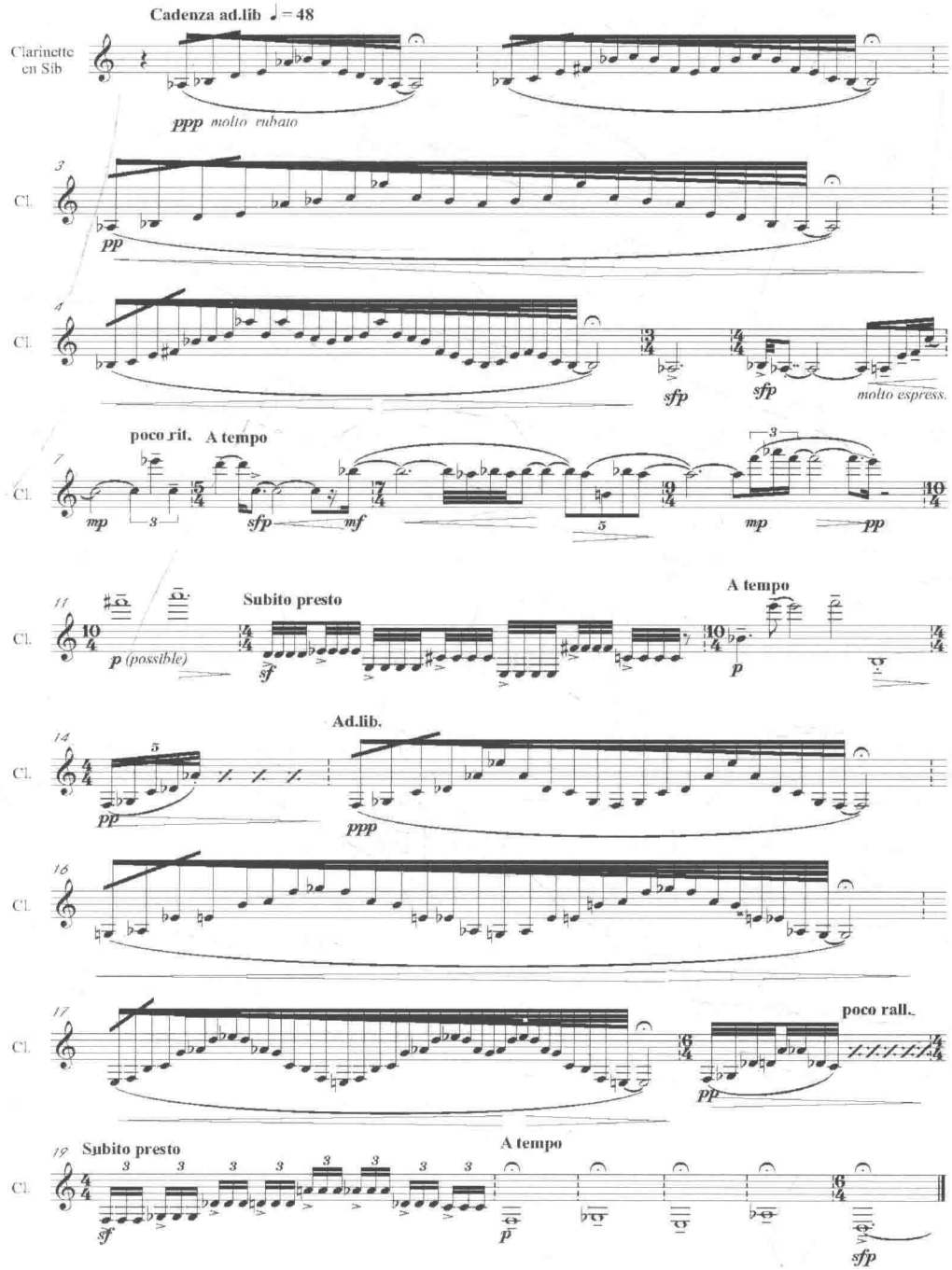
附录三


Haofu ZHANG张豪夫
(2000)
Grave ♩= 36-40
Tempo rubato poco più mosso
♩= 48-52
Clarinette en Sib
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelli
con sord.
ppp sempre
pp
sfz
pizz.l.v.
Toutes les notes appogiatures sont jouées sur le temps, les glissandi plus lentement.
Meno mosso
accel.
A tempo ♩= 52
Cl.
Vl I
Vl II
Alt
Vc
glissando
pp sempre sim.
p
mp
A tempo
Tempo rubato poco più mosso ♩= 48-50
colla parte
ff
mf
©2011 by Haofu ZHANG All Reserved Tous droits réservés pour tous pays


2
poco rall.
Molto Adagio ♩ = 42-46
Cl.
Vl I
Vl II
Alt
Vc
p cantabile
senza sord.
pp
ppp
p
mp
mf
senza sord.
p
mp
Vc
Alt
Vl II
Vl I
Cl.


28
Cl.
gliss.
Vl I
Vl II
Al
Vc

附录四


Cadenza ad.lib ♩= 48
Clarinette en Sib
ppp molto rubato
Cl.
pp
sfp
sfp
molto espress.
poco rit.
A tempo
mp
sfp
mf
mp
pp
p (possible)
Subito presto
sf
A tempo
p
Ad.lib.
pp
ppp
poco rall.
pp
Subito presto
sf
A tempo
p
sfp

参考文献

（一）专著

[1] 姚恒璐．现代音乐分析方法教程 [M]. 湖南：湖南文艺出版社 ,2003.
[2] 于苏贤．申克音乐分析理论概要 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2001.
[3] [美] 艾伦·福特．无调性音乐的结构 [M]. 罗忠镕译．上海：上海音乐出版社 ,2009.
[4] 王安国．现代和声与中国作品研究 [M]. 四川：西南师范大学出版社 ,2004.
[5] 贾达群．结构诗学 [M]. 上海：上海人民音乐出版社 ,2009.
[6] 彭志敏．新音乐作品分析教程 [M]. 湖南：湖南文艺出版社 ,2004.
[7] 汪成用．近现代和声思维发展概论 [M]. 上海：音乐艺术编辑部 ,1982.

（二）期刊

[1] 陈士森．全音阶在现代音乐创作中的运用——乐曲“二人台”音乐结构分析 [J]. 交响 ,2003(2).
[2] 张大龙．张豪夫与他的《第三弦乐四重奏》[J]. 音乐艺术 ,2007(2).
[3] 张大龙．“好古”、“敏求”、“变化出”——作曲家张豪夫的创作追求 [J]. 人民音乐 ,2006(3).
[4] 王新华．蕴意深邃、璞玉如琢——张豪夫《第三弦乐四重奏》创作思维与技法分析 [J]. 音乐研究 , 2008(1).
[5] 蔡梦．大破大立、厚积薄发——赏析大提琴协奏曲《天上青海》，谈张豪夫音乐创作思想 [J]. 人民音乐 , 2011(2).
[6] 陈士森．用音级集合表指导写作全组合性序列的方法与原理 [J]. 黄钟 ,1989(4).
[7] 陈士森．三音集合的结构与排列组合形势 [J]. 黄钟 ,2004(3).
[8] 陈士森．论全音阶和弦的音程色彩特征 [J]. 交响 ,1997(4).
[9] 姚恒璐．当代音乐作品中的特殊节奏形态 [J]. 中央音乐学院学报 ,2000(4).
[10] 杨华．二十世纪音乐中的节奏形态 [J]. 乐府新声 ,1988(4).

[11] 朱默涵．论古琴文化与中国传统音乐美学思想的交融性 [J]. 吉林广播电视大学学报 ,2011(6).

[12] 肖楠楠．从数理创作思维看20世纪音乐节奏结构力 [J]. 南京艺术学院学报 ,2009(3).

[13] 高鸿祥．威伯恩的点描技术与我国古琴音乐中的音色性手法 [J]. 黄钟 ,1987(2).

[14] 蔡若愚．试论琴曲《梅花三弄》核心音调在中国“现代音乐”创作中的运用 [J]. 大舞台 ,2011(4).

[15] 郭新．纵向轴心镜像结构——对称思维在二十世纪音乐中的运用方式之一 [J]. 黄钟 , 2010(2).

致 谢

岁月如梭，转眼间，三年的研究生求学生活即将结束。西安音乐学院以其优良的学习风气、严谨的科研氛围教我求学，以其博大包容的情怀胸襟、浪漫充实的校园生活育我成人。值此毕业论文完成之际，我谨向所有关心、爱护、帮助我的人们表示最诚挚的感谢与最美好的祝愿。

三年来，恩师陈士森教授以其渊博的专业知识、严谨的治学态度、精益求精的工作作风、诲人不倦的高尚师德、朴实无华的人格魅力深深影响着我。恩师不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却赋予我终生受益无穷之道。本论文从选题到完成，每一步都在恩师的指导下完成，倾注了导师太多的心血。在此我衷心地感谢我的恩师陈士森教授！

本论文的完成也离不开张豪夫教授对我的悉心指导和帮助！在他每次来西安音乐学院讲学期间，其严谨的教学态度和渊博的学识以及高尚的人格都深深启迪、熏陶着我，特别感谢他从比利时为我带回的作品音响资料。

感谢作曲系的领导及全体教师们，你们在我学习期间提供的便利条件，带给我丰富的知识与经验，在我论文写作过程中给予的建设性意见和建议。

感谢研究生处的所有老师们，你们长期以来的辛勤工作，为我创造了良好的学习环境，并时刻提醒着我人生的目标。

感谢我所有的代课老师，你们授课的耐心与认真，以及为我们无私的奉献，给予了我很多学习讯息。

感谢我的师哥师姐和朋友同学对我的关心帮助与交流。

感谢我的父母及家人对我的养育之恩以及在我学习期间不断地激励、关怀和希望，鼓励我不断地探索与钻研，踏实的走好每一步。

感谢所有关心和帮助我的人们！

中国传统音乐内涵与西方作曲技法的融合

——陈其钢两部协奏曲创作研究

□景　徐

引 言

一、关于陈其钢和他的音乐作品

陈其钢，著名旅法作曲家。1951 年出生于上海，脱胎于艺术家庭的熏陶与良好培养。先后就读于中央音乐学院附中（主修单簧管）、本科（主修作曲）。大学毕业后考取教育部出国研究生赴法国深造。赴法期间受到当代音乐大师梅西安赏识，破例纳为关门入室弟子。受益于梅西安大师的引导。1988 年相继取得巴黎大学（Sorbonne）硕士学位和巴黎音乐师范学院高级作曲文凭。1987 年和 1991 年连续两次为法国现代音乐研究所作曲研究员。①

留法期间，陈其钢创作了大量不同题材及体裁的音乐作品，并屡获大奖。1986 年，获法国第二届国际单簧管节作曲国际比赛第一名；1988 年，获德国达姆施塔特第三十四届夏季国际音乐节”奖学金奖”；1992 年，获 Saint-Remy-de-Provence 管风琴作品国际比赛特别奖；1993 年，受法国现代音乐研究所（IRCAM）委托创作《孤独者的梦》荣获”梅狄西斯庄园——墙外奖”；2005 年，获法国音乐版权组织授予终身音乐荣誉奖”交响乐大奖”，这是法国音乐历史上第一位中国人获此殊荣，等等。在此期间，活跃于欧洲舞台的陈其钢频频受到各著名乐团的委约，1987 年，受法国国家广播公司委托创作《梦之旅》及大型管弦乐作品《源》；1990 年，受法国文化部、法国大革命二百周年文化工程委托创作萨克斯与室内乐协奏曲《火影》，受荷兰新乐团委托创作《水调歌头》；1991 年，应法国文化部委托创作长笛协奏曲《一线光明》；1994 年，应德国室内爱乐乐团（Deutsche Kammerphilharmonie）之约，创作双簧管协奏曲《道情》；1995 年，受法国文化部委托创作民族室内乐《三笑》；受法国国家交响乐团委托，为马友友创作大提琴协奏曲《逝去的时光》；1999 年，受法国国家广播公司委托，创作管弦乐组曲《五行》；2006 年，应德国斯图加特市文化局与 SWR 斯图加特西南广播交响乐团联合委托，创作《看不见的声音》；2009 年，受美国卡内基音乐厅委托创作钢琴协奏曲《二黄》，等等。同时，陈其钢多次出任国际各著名作曲比赛评委及受聘于各著名音乐学院教授。

① 参见陈其钢个人网站 http://www.qigangchen.com

陈其钢虽长年在欧洲生活，但他的作品却始终把持住了中国传统文化元素与西方作曲技法的融合，无论是选材还是作品形式，都透露出作曲家那细腻而精致的人文气质及深厚的中国文化底蕴，同时也反映出这位旅居海外的作曲家对中国本土文化审美的追求与高度的认知。

二、关于陈其钢音乐创作的研究现状

近年来，中国近现代音乐作品越来越受到国内外理论家、作曲家的重视，大量音乐作品的分析论文、理论研究文献源源不断的涌现出来，为中国近现代音乐发展奠定了基础。作为活跃于欧洲音乐舞台，并经常获得国外各著名乐团及音乐机构创作委约的作曲家——陈其钢——其音乐作品不仅在各大音乐节上演，还广泛地获得各界人士好评，并建立了国际声望及影响力的为数不多的作曲家之一。迄今为止，从已知的国内外研究资料来看陈其钢音乐作品的理论研究，其文献大致可以分为“人物介绍”“音乐评论”以及“个案分析”等方面。现有的文献资料都集中体现出以下几个明显的特征：第一，多数是作曲家作品演出后的乐评报道及作品介绍文章；第二，有部分文章对作品进行的“个案分析”也有一定的局限性，不够深入与透彻，未涉及“音响体”[①]较为全面的分析，特别是从作品的音高组织关系入手到作品的音色搭配、织体结构以及力度控制等全方面进行分析研究的文献则相对较少。

三、关于本课题的研究现状、研究价值以及本文的研究方法

本论文在陈其钢众多音乐作品中选取了《道情》《逝去的时光》两部音乐作品作为研究对象，其原因是这两部作品在诸多方面都表现出研究现状的“一致性”，题材上的“相似性”，体裁上的“统一性”及创作时间上的“连续性”。第一，从研究现状上来看，这两部作品都是在前人的研究文献中没有详尽分析过的[②]；第二，从音乐题材上看，两部作品都借鉴了中国传统音乐元素，并很好的与西方现代作曲技法结合；第三，从音乐体裁上看，两部作品都是协奏曲形式，并且都是西方乐器与管弦乐队的结合；第四，《道情》创作于1995年5月到8月，而《逝去的时光》创作于1995年9月到1996年1月，两部作品的创作时间是连续的，同时也能集中反映作曲家这段时期的音乐语言及创作思维。通过对陈其钢这两部作品的分析，不仅可以提升这两部作品的地位，也可以对陈其钢本人以及

① 详见本论文第三章第一节“关于音响体”。

② 在可查阅的资料中，郝宏歌的《大提琴协奏曲〈逝去的时光〉的创作技法》载于《音乐生活》2009年第7期，李美丽的《民族素材的现代阐释：陈其钢〈道情Ⅱ〉创作技法分析》载于《齐鲁艺苑》2008年第5期，而《道情Ⅱ》是《道情》于1998年的改编版本。

从 1995 年开始的创作风格、思维获得进一步的认识与了解。

笔者首先分别对两部作品在作品结构上作了段落的划分，并对各个段落的创作细节进行分析；其次，具体从“音响体”、节奏技法、复调技法三个角度对两部音乐作品进行综合分析。重点研究两部作品在音高组织、音色搭配、织体结构、力度控制及调关系等方面的特点，以揭示从 1995 年开始陈其钢新的音乐语言表达方式及音乐作品在“东方神韵”和“东方意识”上所作的精巧设计。

第一章　关于《道情》

第一节　作品概述

双簧管协奏曲《道情》(Extase pour hautbois et orchestre)是陈其钢应德国室内爱乐乐团(Deutsche Kammerphilharmonie)委约创作于 1995 年，同年首演于德国布莱梅市(Bremen)，全曲约 16 分钟。

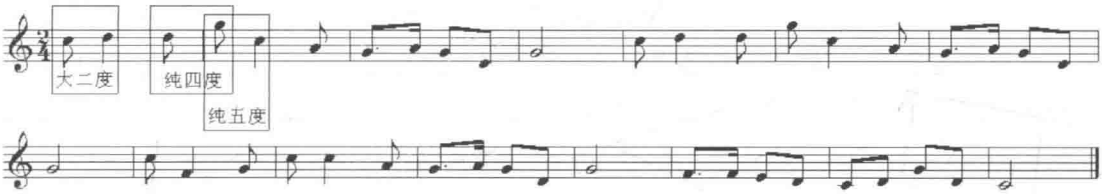
该作品的创作源自陈其钢对英年早逝好友莫五平的怀念。陈其钢别具匠心的个人情怀将陕北民歌《三十里铺》引用到自己音乐作品中，“本犯了风格问题上的大忌，但陈其钢硬是从正面回应了莫五平的作品《凡Ⅰ》中的这一做法，并令人惊讶地向听众昭示当代音乐技法与乡土民歌的合一。曲尾高潮处，双簧管哽咽吹出陕西民歌《三十里铺》的完整轮廓，我们不会觉得这是一个空而无当的所谓‘民族精神’的宣言，而是为亡友招魂所发出的真诚心声，着实令人感动。”①

2006 年 2 月，由世界五大唱片公司之一的 Virgin/EMI 全球发行了陈其钢题为《道情》的新唱片，该唱片收录了陈其钢近二十年来创作的四部作品，包括:《道情》、《三笑》、《源》和《走西口》，同年 3 月，在法国著名的音乐大奖——“夏尔·克罗学院大奖”颁奖典礼上，该唱片获得最佳年度现代音乐类唱片奖。

作品对《三十里铺》的运用可谓是精致而大胆。一方面，除了汲取《三十里铺》主题音调在独奏乐器双簧管上进行发展、变形、装饰等手段外，这些材料在横向调式交替、音色转换及纵向五声调性的叠置上都作了很多精巧的设计，另一方面，作品更是多次直接大胆的原样引用了该民歌，虽有装饰的成分，但是其原本形态还是被完整地保留了。谱例 I-1 显示出《三十里铺》的核心音程由大二度、纯四度和纯五度构成，同时这些材料也是双簧管协奏曲《道情》整部作品的核心动机材料。

① 杨燕迪 . 个体感悟与东方寓言——评 97 上海国际广播音乐节海外华人作品音乐会 [J]. 音乐周报 ,1997-12-19(3).

谱例 I–1



根据其作品写作特点，表 I -1 对作品进行了结构段落划分。

表 I –1：

作品段落	引子部分	主体部分 I			主体部分 II		过渡段 I	主体部分 I		主体部分 II			过渡段 II	尾声部分	
		第一阶段	第二阶段	第三阶段	第一阶段	第二阶段		第一阶段	第二阶段	第一阶段	第二阶段	第三阶段		第一阶段	第二阶段
小节数	1↓7	7↓55	56↓103	103↓168	169↓183	183↓198	198↓218	219↓236	236↓257	258↓273	274↓289	289↓301	301↓314	315↓327	327↓345

第二节　引子部分

作品引子部分为第 1—7 小节。

作品在独奏双簧管大二度 - 纯四度的核心音组动机（♯F-♯G-♯C）进行下静静展开，力度从 *p* 扩大到 *ff*，♯C 音下滑停顿后，爆发出一个力度为 *ff* 的 G 音，这个连续的大二度 - 纯四度 - 纯五度 - 减五度进行，展示了一种广阔的视野和无尽的遐想。

第 6 小节，小号声部出现了第 1 小节的音程（类似）进行，音高为 F-G-C 音，这个纵向相差小二度与之前的音程就像是独奏双簧管“呐喊”过后，在远方的一种回响，在 C 音的颤动下浸入了作品主体部分。

第三节　主体部分 I

一、第一阶段

作品主体部分 I 第一阶段为第 7—55 小节。

从第 7 小节开始，主要是根据《三十里铺》的三个核心音程在五声调性上叠置以及横

向旋律线条延伸等方面对作品进行衍展。第 7 小节管弦乐队齐奏的 D-E-♯G 音组仿佛是对引子部分“呐喊式独奏”的又一次回应，渲染了陈其钢对亡友莫五平思念的一种心灵感应，怪诞的增四度音程 D-♯G 在这里显得讶异而压抑，一种痛定思痛的心绪在心中油然而生，一组“脚步声”悄然而至，是亡友灵魂的脚步声，还是作者逐步踏入了自己的内心深处……

第 40 小节末，中提琴声部奏出一个力度为 *p* 的 F 音，这个 F 音恰好在独奏双簧管声部准备滑向 ♭A 音时出现，音色在这里得到了毫无痕迹地转移，中提琴的这个 F 音在两拍后也滑向 ♭A 音，此时中提琴声部对刚才独奏双簧管声部进行了一次模仿，但这次模仿不只是音高上的模仿，重要的是音色模仿，同样的音高材料，在两件不同乐器上作了呈示，音色的悄然转变也给人的听觉享受增添了少许情趣。

二、第二阶段

作品主体部分Ⅰ第二阶段为第 56—103 小节。

从第 56 小节开始进入作品主体部分Ⅰ的第二阶段，一开始，就映入了一种新的画面，在轻盈的点状音响下伴随着起伏连绵的惆怅，是悲是伤、是痛是忧……尽在不言中……由独奏双簧管以 *p* 的力度奏出高低错落有致的一串五声性音群，这一串音群围绕 F、♭G 两个宫系统而设计，而在独奏双簧管轻盈的双重调性点状织体下，铺垫着弦乐组和木管组及铜管组的长音线条，每当独奏双簧管奏出一个跳音，其乐队的某一个声部就重叠一个等音高的长音，当独奏双簧管发出数个跳音后，伴奏声部纵向已经叠置成了和弦。由跳音以“点”引“线”引出其单音线条，并由这些线条构成“面”的织体形态[①]是陈其钢所钟爱的管弦乐配器技法之一。

三、第三阶段

作品主体部分Ⅰ第三阶段为第 103—168 小节。

其开始的标志是一个变化的《三十里铺》核心音程动机，在第 103 小节，这里的音高是 D-E-♭B-♭E，作曲家没有直接出现大二度、纯四度和纯五度连续进行，而是巧妙地将这一主题动机安排在两个宫系统当中，给人一种“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”的感觉，当然这个变化主题动机的出现为作品主题部分Ⅱ中完整出现《三十里铺》主题音调埋下了伏笔。

从第 111 小节开始，一个由 E、F、♭G 三个宫系统的三音组所构成的五声性音群后，独奏双簧管进入了以三十二分音符为主长达 6 个小节的周期循环运动，从第 112 小节开始一个连线一直标记到了第 116 小节，一种延绵起伏、迂回不断的音流冲击着听众，管弦乐队中弦乐组的拨奏与钢琴的十六分音符在这里又一次出现了第 34 小节（类似）那种“脚

① 详见本论文第三章第四节“织体结构”。

步”的声响，并伴随着木管、铜管声部的和弦持续音。

最终在第 149 小节再现了大二度 D-E 音程进行，这似乎预示着回归，似乎也暗示着《三十里铺》主题旋律即将出现。大二度音程在 E 音做了一拍停留后，快速做下行三十二分音符九连音运动（材料 A），第 150 小节单簧管声部对其下行九连音进行了一次变化模仿（材料 B），紧接第 151 小节，独奏双簧管做下行小二度音响的模进，这次的大二度音程是 ♭D-♭E 两音（材料 A’），紧接第 152 小节，长笛声部也对单簧管声部做了一次模仿（材料 B’），随之而来的是木管声部分别对独奏声部的模仿及变形（材料 A’’），与此同时，长笛、巴松管、铜管组、还有独奏双簧管做了材料 B’ 的又一次变形模仿（材料 B’’），这里看起来类似复调技法中的二重卡农。①

第四节　主体部分Ⅱ

一、第一阶段

作品主体部分Ⅱ第一阶段为第 169—183 小节。

第 169 小节，独奏双簧管在 G 徵调式上首次完整出现了《三十里铺》主题音调且兼有对个别音的装饰（倚音）。此时只有弦乐组作了持续音铺垫，像是一位诗人忧伤的独白，在完整呈示主题旋律的同时，作品也体现了其民歌起承转合的特点，在第三乐句出现时，除本身民歌建立在 C 徵调式上体现了这个“转”的含义外，弦乐队的演奏法突然转为拨奏，其跳动的音响形态也应正了这其中“转”的意蕴。对《三十里铺》主题音调完整呈示后，进入了作品主题部分Ⅱ的第二阶段。

二、第二阶段

作品主体部分Ⅱ第二阶段为第 183—198 小节。

这一阶段是作品第二次完整再现其《三十里铺》的旋律音调。其作品的设计仍然吻合该民歌所体现的起承转合特点，完整主题音调的第一、二乐句，即“起、承”两句的主题音调分别在乐队中双簧管、单簧管、巴松管及小号声部上以 ♯C 徵、D 徵和 G 徵调式②做纵向五声调性重叠呈示。而在第三乐句，即起承转合中“转”乐句开始时，木管组对后半部分乐句进行了呈示，而调性则重新作了安排，分别在 C 徵、♯F 徵和 B 徵调式③做纵向五声调性重叠呈示。同时，弦乐组也出现了建立在 ♯G 徵调式上的《三十里铺》主题核心

① 详见本论文第四章第二节“复调技法”。
② 双簧管、单簧管声部分别建立在 ♯C 徵、D 徵调式上，巴松管及小号声部建立在 G 徵调式上。
③ 双簧管、巴松管声部分别建立在 ♯F 徵、B 徵调式上，巴松管及小号声部建立在 C 徵调式上。

音程动机材料，音高组织为♯C-♯D-♯G。

与此同时，第二阶段中独奏双簧管声部作为乐队声部的装饰变奏，从第 189 小节开始，独奏声部逐渐过渡到一个半音进行，并装饰着向上攀升，音高分别是♭D-D-♯D-E-F-♯F，最终在第 189 小节*ff*的力度下，攀升到♯F 音。两对小钹三十二分音符的敲击宣告了作品主体部分Ⅱ的结束，同时也预示着下一个段落的开启。

第五节　过渡段 I

这部分为作品的第一个过渡段，整个部分基本建立在♯F 音上。从第 198 小节一直持续到第 218 小节，由上个段落最后一个♯F 音开始做了长达九个小节的持续，与此同时，打击乐声部在第 202 小节出现了两对小钹十六分音符的交替演奏及第 204 小节出现木鱼的戏剧化点状描写，给音乐赋予了几分灵动。直至第 213 小节竖琴出现了一个力度为*f*的和弦，这个和弦在陈其钢惯用的配器手段上，又一次运用以“点”引“面”的织体形态①引领出木管声部及小号声部由两个纯五度叠置构成的和弦持续音。而钢琴声部八度的♯F 双颤音和两对小钹三十二分音符的交替演奏则持续着并一直延伸到作品的主体部分Ⅰ’。

第六节　主体部分 I’

从织体结构及音材料运用的角度来看这个部分，可以说它是主体部分 I 的变化重复及衍展；从人文命题的角度来看，可以说是对主体部分 I 地追思，从而表达作曲家对亡友的思念之情。

一、第一阶段

作品主体部分 I’ 的第一阶段为第 219—236 小节。

从第 219 小节开始，可以看到主体部分 I 第三阶段后半部分的“影子”，其音乐材料几乎完全来自于此，由独奏双簧管奏出围绕♭D 宫三音组、E 宫三音组和 E 徵三音组而设计的五声性循环音群，似乎是某种能量的“旋转”、又似乎是欲将某种能量蓄积。

在第 225 小节处，打击乐马林巴声部与巴松管、铜管声部奏出以“点”引“线”并构成“面”的一个连续上行纯四度进行，音高为 B-E-A，这个连续的纯四度进行充分体现了陈其钢的中国民族情节。这个音响层面的出现，直接诱导了下一个以“点”引“面”的音响层面，竖琴声部奏出一个以大二度、纯四度、纯五度为基础的和弦，并由此引领出木管声部长笛、双簧管和单簧管一个大二度 - 纯五度叠置和弦，这两个音响层面与弦乐组声部

① 详见本论文第三章第四节“织体结构”。

动荡交替的五声性循环音群所构成的音响体[①]在力度被推至*f*时，能量逐渐得到释放并依次退出舞台，而弦乐组声部却奏出了第二次能量的蓄积。在第 232 小节和第 233 小节，出现了两次由竖琴声部引领出木管组、铜管组的以“点”引“面”音响层面，当它与弦乐组动荡的音响层面将能量蓄积到力度为*mf*时，即第 236 小节处，音响体的能量出现了一种新的释放方式。

二、第二阶段

作品主体部分 I’ 的第二阶段为第 236—257 小节。

上述中，所谓一种新的释放方式其实是指这个片段由独奏双簧管吹奏出循环的五声性音群，紧接由木管声部出发，依次经由钢琴、马林巴琴再到弦乐组对该五声性循环音型的依次演奏，此时，原先由弦乐组交替演奏的音型，现在被分配到了整个乐队中，整个管弦乐队就像一把被旋转的湿漉漉的雨伞，其管弦乐队中的各个乐器所发生的声响就像水珠一样顺着被旋转的方向滑落下来，这种将音色做空间化转移[②]的写作技法亦是陈其钢惯用的管弦乐配器技法之一。

第七节　主体部分Ⅱ’

对于主体部分Ⅱ’ 而言，可以看作是主体部分Ⅱ的倒装装饰变奏，小号独奏声部完整的民歌主题音调与悲愤而怪诞的木管组多调性纵向叠置模仿[③]主题音调变奏的结合被安排在第一阶段，而独奏双簧管声部完整的主题音调与伤愁的弦乐组和弦持续音的结合被安排在第二阶段，这也是之前段落高涨的音乐情绪所爆发出来的结果。

一、第一阶段

作品主体部分Ⅱ’ 的第一阶段为第 258—273 小节。

小号独奏声部从第 158 小节开始，奏出了完整的《三十里铺》主题音调，这也是整部作品第三次完整地演奏该主题音调，这次主题音调的再现具有一定装饰变奏特点。在钢琴、竖琴及弦乐组动荡不安的伴奏织体下，木管组的长笛、双簧管及单簧管声部模仿其小号声部演奏的 C 徵—F 徵调主题音调，直至小号悲愤地吹奏完该主题音调。此时弦乐组、打击乐声部的震音织体嘎然而止，紧接的是竖琴上行刮奏和巴松管与单簧管声部交替奏出的一串半音阶。此时整个乐队的音响突然有一种失重的感觉，并向一端偏移，为下一阶段伊始

① 详见本论文第三章第一节“关于音响体”。
② 详见本论文第三章第三节“音色搭配”。
③ 详见本论文第四章第二节“复调技法”。

的民歌主题音调做好了充分的准备。

二、第二阶段

作品主体部分Ⅱ’的第二阶段为第 274—289 小节。

这是全曲第四次完整演奏《三十里铺》主题音调，同时也是最后一次。独奏双簧管在 E 徵—A 徵调上悲情地倾述、呻吟着该主题音调，弦乐组保持着静寂的和弦序进。与此同时，竖琴和颤音琴声部时有时无地在主题进行中点缀一些空灵而清脆的音响，特别是微弱的颤音琴声响，更是催人泪下。

三、第三阶段

作品主体部分Ⅱ’的第三阶段为第 289—301 小节。

该部分是对主体部分Ⅱ’第一、二阶段的补充。随着钢琴和颤音琴声部♯D 羽调式下行的五声音阶标志着第三阶段的开始。随着打击乐声部小钹带有戏剧唱腔由快渐慢的典型节奏，除了弦乐组作持续音以外，整个管弦乐队的“呼吸”静止了下来。此时，低音提琴、低音单簧管、低音巴松管以及钢琴、竖琴的低音区又一次点题，又一次奏出了上行大二度 - 纯四度再加下行纯五度的核心主题音程材料，音高为 C-D-G-C，这个材料的再现标志着音乐的主体部分Ⅱ’全部结束。随后进入了尾声前的过渡段。

第八节　过渡段Ⅱ

这部分为作品的第二个过渡段，基本建立在♭E 音上。从第 301 小节一直持续到第 314 小节。

从第 301 小节开始，独奏双簧管在♭E 音上作了十二秒的持续后，转为力度对比颇大的“呻吟式”♭E 音，力度为 *sfpp*，在此持续十八秒后，转入十秒的♭E 音上下滑奏，随后独奏者取下双簧管哨片，并吹之，发出来自远方呼唤的声音，这也是这部作品的亮点之一。

第九节　尾声部分

一、第一阶段

作品尾声部分的第一阶段为第 315—327 小节。

打击乐声部两对小钹的十六分音符交替演奏下，整个管弦乐队再次出现了木管组的持续音和弦乐组的震音织体，在这个烘托着强烈动荡的气氛下，铜管声部又一次奏出变形处

理的核心主题音程材料，最后停滞在 ♯C 音上。整个管弦乐队也将音乐的张力一次又一次地推进，直到第 327 小节，以力度 *fff* 收束。

二、第二阶段

作品尾声部分的第二阶段为第 327—345 小节。

在整个管弦乐队动荡的织体收束后，独奏双簧管在第 327—328 小节，连续出现了两次上行的大二度 - 纯四度音程进行。音高为 B-♯C-♯F，♯F-♯G-♯C。并在第 329 小节出现了引子部分第 1 小节的装饰（倚音）。随后，木管组长笛声部对其进行模仿，单簧管和巴松管声部交替演奏了被截断的循环音群，并逐渐叠入了木管组双簧管声部和竖琴声部对其循环音群进一步简化的跳音织体，伴随着铜管声部的持续音、钢琴声部的震音和悬钹的滚奏，音乐推向了力度 *ff* 的高潮。此时音乐再一次嘎然而止，音响再一次出现失重的效果，随即爆发出独奏双簧管一串向上攀升的半音阶与五声性音群相结合的音流，似乎整个管弦乐队嘎然而止之后的能量全部都传递给了这件独奏乐器。在这串音流的最高点，伴随着整个弦乐组 G 音的拨奏、钢琴和竖琴的顿音以及打击乐声部大锣力度为 *ff* 的重击，全曲结束在这个 G 音上。

在尾声部分的两个阶段中，都分别出现了上行大二度 - 纯四度的音程进行，这似乎也是再一次对主题核心音程材料进行肯定与再现，从而折射出作曲家对亡友思念之情而在作品各个位置所布置的缜密而精巧的设计。

第二章　关于《逝去的时光》

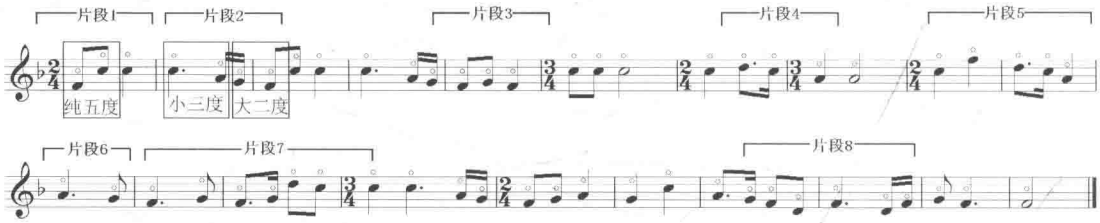
第一节　作品概述

1995 年，陈其钢受法国国家交响乐团委托，为马友友创作的大提琴协奏曲《逝去的时光》（*Reflet d'un temps disparu pour violoncelle et orchestre*），于 1998 年由马友友与法国交响乐团首演于法国巴黎。全曲约 25 分钟。对于这部作品，陈其钢并没有追求新奇怪诞的音响效果，也没有过分地追求大提琴繁复高超的演奏技巧，而是采用琴曲《梅花三弄》泛音段落作为基调贯穿始终，其整部作品生动却无矫作，细腻而不失挺拔，温婉且兼有跌宕。旨在表达作者留恋过去美好时光的人文气质。

“此外，也和某些“现代音乐”注重形式、忽视内容不同，《逝去的时光》深刻地表达了标题所提示的想象空间。所谓逝去的时光，可以是个人的童年、爱情、事业、人生……这是每一个观众都有过的亲身体验；也可以是正在离我们远去的人与大自然的和谐一致，这是琴曲《梅花三弄》的精神所在。失去了的总是美好的，因此，作曲家追忆往事时，在甜美中往往含有几许苦涩和无奈。正因为如此，音乐才会更加动人。乐曲结束时，大提琴用泛音为断续消失的主题点缀的几个零散的不谐和音，更为我们留下了不尽的惆怅与思索。”①

这也是陈其钢继创作《道情》之后，感情抒发的延续。在作品中，对其作为准绳的《梅花三弄》泛音段落的运用方式大致分为三类——运用核心主题音程动机、截取其片段或在此基础上发展变形、完整出现该泛音段落或在此基础上有所装饰。《梅花三弄》泛音段落主要音程结构是纯五度 - 小三度 - 大二度，而最引人入胜的那个纯五度在作品中也得到了大幅度的继承与展衍。同时，谱例Ⅱ -1《梅花三弄》泛音段落②显示，方框中为该段落的核心音程，且标记了作曲家所运用的八个不同泛音片段，这些片段在整部作品中，就像是作曲家某些往事的记忆片段，时而浮现，时而藏匿……

谱例Ⅱ –1：



通过作曲家将这些记忆碎片般的音材料在不同的调式调性上继承、发展，将“回忆”与“现实世界”在整部作品中交替浮现。最难能可贵的是，温文尔雅的中国古曲与西方作曲技法在这首协奏曲中有机地融合，令听众陶醉，为中国传统音乐内涵与西方作曲技法完美之结合而惊叹。

根据其作品写作特点，表Ⅱ -1 对作品进行了结构段落划分。

① 李西安 . 直抒胸臆浑然天成——听陈其钢的大提琴协奏曲《逝去的时光》[N]. 光明日报，1999-12-2(6).
② 顾美羹 . 琴学备要 [M]. 上海：上海音乐出版社，2004：233.

表Ⅱ-1：

作品段落	第一部分（第1-152小节）							第二部分（第153-256小节）				第三部分（第257-361小节）		
	第一阶段	连接句	第二阶段Ⅰ	第二阶段Ⅱ	第二阶段Ⅲ	第三阶段	连接句	第一阶段	连接句	第二阶段	第三阶段	第一阶段	第二阶段	第三阶段
小节数	1↓7	8↓13	14↓41	42↓65	66↓137	138↓147	148↓152	153↓159	160↓163	164↓234	235↓256	256↓291	292↓315	315↓361

第二节　作品第一部分

一、第一阶段

作品第一部分第一阶段为第1—7小节。

这部分将《梅花三弄》泛音段落做了截断、分裂、变形、延伸等修饰处理，并将修饰处理的各片段分别设计在独奏大提琴声部及管弦乐队中木管组长笛、双簧管及单簧管声部。这也许是作曲家一开始就想用这些美好的记忆碎片来开篇点题——所谓逝去的时光，可以是作曲家童年、爱情、人生等方面的追忆，也可以是惆怅的感怀[①]。在万籁俱寂的散拍子下，独奏大提琴徐缓地奏出《梅花三弄》泛音段落的核心音程动机——纯五度♭G-♭D，这个材料来自《梅花三弄》片段1（见谱例Ⅰ-2），并在♭D音上作倚音装饰持续，随后出现了《梅花三弄》片段3，并在♭G音上装饰变形，紧接出现《梅花三弄》片段7的一个装饰延伸，并完成了独奏大提琴的第一次呈示。作品主题明显来自《梅花三弄》泛音段落，但作品伊始就将《梅花三弄》"肢解"为八个长度不等的片段（见谱例Ⅰ-2），而在上述独奏大提琴散板段落的呈示在♭G宫调式上将片段1、3、7进行了重组，整段散板音乐都建立在力度为*ppp-p*的范围，显得低沉而惆怅。随后在木管组声部出现了全曲的第一个和弦大二度加纯四度叠置的持续音和弦[②]A-D-F-G，此时，双簧管声部Ⅰ奏出一个几乎是原型的《梅花三弄》片段4，随后音色交替[③]到长笛声部，接着双簧管声部Ⅰ奏出《梅花三弄》片段5，此时木管组声部嘎然而止，旋律声部的音色又交替到了单簧管声部Ⅰ，并奏出一个节奏变

① 李西安．直抒胸臆浑然天成——听陈其钢的大提琴协奏曲《逝去的时光》[N]. 光明日报，1999-12-2(6).
② 详见本论文第三章第二节"音高组织"。
③ 详见本论文第三章第三节"音色搭配"。

形且重复一次的《梅花三弄》片段 6，此时，在弦乐组小提琴、中提琴、大提琴拉奏出的和弦持续音背景下，旋律声部的音色再次回到了木管组的双簧管Ⅰ，并接着奏出一个赋予装饰变形的《梅花三弄》片段 7。作品在这个段落，首先设计了两个静态不同音色的音响体[①]，分别是木管组和弦乐组的两个静态和弦持续音场，这两个不同音质的音响体本身在第 4 小节做了音色交替，而在整个宏观音色交替的状态范围内，木管声部的双簧管Ⅰ、长笛Ⅰ、单簧管Ⅰ又进行了一次音色交替。因此，这个段落除了承接独奏大提琴段落的《梅花三弄》片段以外，在管弦乐配器的音色处理上，还设计了精致而巧妙的多层次音色空间化转移[②]。

在作品第一部分的第一阶段，作曲家对《梅花三弄》泛音段落重新划分了八个音材料片段，在第一阶段中对八个片段作了倒装、重复、变形、装饰等重组，并巧妙地设计安排在各个声部。就像人们对往事的记忆，总是那么的模糊不清、扑朔迷离，或前后颠倒，或遗忘少许……

二、连接句

作品的第 8—13 小节似乎是寓示开启了一扇现实世界的大门，弦乐组大提琴、低音提琴声部的 ♭G、C 音和木管组低音单簧管和低音巴松管的 C 音、以及随后钢琴声部低音区八度 C 音的震音所构成的增四、减五度不协和音响充满了对现实世界所感受到的压抑及恐惧，特别是打击乐组两面低音鼓的滚奏，将音乐由力度 *p* 在两个小节的范围内推至力度 *ff* 并回落到力度 *ppp*，同时也像是对过去悲痛事件的追忆和叹息。在这 6 个小节的过渡后进入了作品的第二阶段，也是作品音材料运用最丰富精彩的阶段。

三、第二阶段

作品第一部分第二阶段为第 14—137 小节。根据其写作特点及音材料的运用可以细划分为三个段落。

（一）第二阶段Ⅰ

作品第一部分第二阶段的第一个段落为第 14—41 小节。

独奏大提琴声部一个新音色的出现，标志着作品进入了第一部分的第二阶段。独奏大提琴在 C 弦的 B 音上作力度为 *p* 由慢至快的抛弓，以及接下来的抛弓滑音。只能听见弹跳的弓子与琴弦的摩擦声[③]却没有实际发出 B 音，宁静致远的心绪油然而生，但紧接着被

① 详见本论文第三章第一节“关于音响体”。

② 详见本论文第三章第三节“音色搭配”。

③ 作品总谱在这里标记法文注释——“faire rebondir l'archet sur la corde sans frotter. étouffer au milieu des cordes légèrement avec la main gauche de façon à ne pas donner un son précis. La croix indique l'endroit où l'on doit mettre le doigt.”其大意可以理解为在琴弦用抛弓演奏，不发出实际音高的声响。

钢琴、竖琴声部的音簇和弦[①]打破。之后，在弦乐组，由大提琴声部开始，分声部依次向中提琴、低音提琴和小提琴扩散，并在不同琴弦的不同音高上效仿之前独奏大提琴的那种只能听见弓子与琴弦摩擦声的演奏法[②]，在声部逐渐叠加的同时，力度也由 *p* 推至 *f*。从第 29 小节开始，钟琴和三角铁的几个单音点描引领出铜管组小号声部和木管组单簧管、长笛声部以 C、G 相隔纯五度的两个宫三音组叠置而成的和弦（这个纯五度的使用来自于作品开篇对《梅花三弄》核心主题音调的提炼），即 C-D-E 和 G-A-B，力度由 *pp* 推向 *mf*，在第 30 小节，当之前的和弦持续音推至力度 *mf* 时，木管组长笛、双簧管、巴松管和铜管组的小号声部又以 *pp* 的力度奏出以 B、♯F 两个宫三音组叠置而成的和弦。这里“淡出—淡入”的力度控制[③]，不但是音色交替的必备条件，同时也成为调性横向交替的“催化剂”。之后，效仿前一次音色、音响交替的方式，在作品第 31 小节，木管组长笛声部Ⅱ、Ⅲ和单簧管声部Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ及打击乐组颤音琴、马林巴琴和钢片琴以力度 *p* 奏出偶然记谱、任意重复对位的五声性循环音群构成了强大的“音墙”，这个片段是按照纯五度排列而设计的四个宫调的重叠，分别为 E 宫调、B 宫调、♯F 宫调和 ♯C 宫调的纵向五声调性叠置。该“音墙”的力度设计仍然沿用了前几次的力度设计由 *p* 到 *f* 再回到 *p*。

（二）第二阶段Ⅱ

作品第一部分第二阶段的第二个段落为第 42—65 小节。

在上一个段落乐队力度减弱至 *pp* 的第 42 小节，独奏大提琴声部首次出现拨奏的演奏法，在这里 C-A-G，E-D-B 的拨奏音响来自对《梅花三弄》片段 1、4 的分裂、重组，同时，以“点”引“线”，弦乐组大提琴和低音提琴声部所构成的持续音和弦，在这里再现了之前第 29 小节木管组的音高关系，仍然是建立在围绕 C、G 两个宫系统的叠置关系，随后又效仿这种织体控制方式在 C、♭A 两个宫系统上设计了连续两次纯五度的上行大跳。第 48 小节，独奏大提琴的拨奏密度加大、音符时值缩小并出现等差数控[④]的渐快式上行跳动，此时，弦乐组中提琴及大提琴分奏声部除了效仿之前的织体形态以外，大提琴声部Ⅵ、Ⅷ、Ⅹ分别对独奏大提琴的拨奏进行模仿，当力度向 *ppp* 减弱时，颤音琴先后用弓子拉奏出 *pp* 力度的 A-E 两音，这个蕴味深远的纯五度再次被奏响。紧接独奏大提琴拨奏 D、A 两弦上的 A-E 两个泛音来与之模仿回应。随后，独奏大提琴又出现了两次泛音拨奏，每当独奏大提琴泛音拨奏发音后，颤音琴、竖琴会依次对其泛音进行原样模仿，同样音高的三个音 A、G、E 在三件不同音色的乐器交替出现，更加赋有晶莹剔透、质感细腻的色彩。在各个声部组进行多次的音色“交流”之后，独奏大提琴在第 60 小节拉奏出一个 ♯G 持续音，而打

① 详见本论文第三章第二节“音高组织”。

② 作品总谱在这里做了法文注释—— “jouer en étouffant les cordes légèrement avec la main gauche pour qu'ily ait seulement le son du frottement, sans hauteur précise. La croix indique l'endroit où l'on doit mettre le doigt.” 其大意可以理解为，在琴弦上作不发出实际音高声响的拉奏，只发出弓子与琴弦的摩擦声。

③ 详见本论文第三章第六节“淡出—淡入力度控制”。

④ 详见本论文第四章第一节“节拍、节奏技法”。

击乐及木管组出现一个以大七度为主导的五声性和弦与其独奏大提琴音色进行叠置，在这个极具膨胀的以大七度为主导的五声性和弦持续音下，独奏大提琴声部再现了作品第一部分第 7 小节通过变形的《梅花三弄》片段 8，但这次的调性建立在 ♯C 宫上。这个通过变形《梅花三弄》片段 8 的出现，似乎孕育着后面强大的完整主题出现的能量，诚然，它的再现也昭示了这个段落的结束。

（三）第二阶段Ⅲ

作品第一部分第二阶段的第三个段落为第 66—137 小节。

这个段落一开始就建立在独奏大提琴以 G 音为首的半音下行基础上，大提琴首先进行两个八度的三个单音跳动，逐渐变化成分解和弦的琶音式周期循环，弦乐组、木管组及铜管组分别依次按照“淡出—淡入”的力度控制交替出现不同调的五声性和弦持续音，将音乐的张力一次次的拓展。

第 90 小节，独奏大提琴声部及弦乐组突然再现之前第 42—48 小节的拨奏段落及和弦持续音，音高关系基本保持了原状，只在极个别地方作了修饰。第 45 小节木管组的和弦持续音被移植到了第 91 小节的铜管组上，而这时的木管组声部继承了之前独奏大提琴的五声性循环音群，并将其截断，以此分配到木管组（巴松管除外）的八件乐器上轮流吹奏，此时整个管弦乐队的音响起伏跌宕地变换着音色，整个木管组的音色在一个特定的空间中不断地转移，在本论文中这种被称为音色空间化转移[①]的配器技术也是陈其钢善用的手段之一。在作品中，这种空间化转移音色的手段为后来出现“瓦片状”织体[②]埋下了伏笔。从第 92 小节末开始木管组的双簧管、单簧管及巴松管开始吹奏和弦持续音，打击乐组的马林巴琴、颤音琴及钢琴、竖琴分别对独奏大提琴声部进行“衰减分裂”模仿[③]。同时五声性循环音群被转移到中提琴声部以 *p* 的力度进行了一个小节的过渡，独奏大提琴在第 94 小节，再次回到了第 86 小节那个五声性循环音群，音群中音与音之间的跨度逐渐加大，此时，力度为 *ff* 的音响状态所发出的膨胀感，有一种欲将该音群撑破的感觉。第 107 小节开始，独奏大提琴声部突然由持续音状态转入一个类似上述的五声性循环音群，并在两个小节内将力度推至 *ff*，紧接着，分弓拉奏出一段以纯五度为基础的五声音阶片段并推至一个力度为 *sffz-p* 的纯五度 F-G，并持续在 G 音上。这个纯五度音程明显来自于《梅花三弄》片段 1，同时也是为即将来临的《梅花三弄》的完整旋律做准备。之后，独奏大提琴声部又拉奏出五声性循环音群，弦乐组声部与木管组声部不断将其循环音群分裂、变形并在各声部交替出现伴随着独奏大提琴声部将音乐向前推进。

① 详见本论文第三章第三节“音色搭配”。
② 详见本论文第三章第四节“织体结构”。
③ 详见本论文第四章第二节“复调技法”。

四、第三阶段

作品第一部分第三阶段为第 138—147 小节。

这个段落中，独奏大提琴在 A 宫调上完整地演奏了《梅花三弄》泛音片段主题音调，只是在一些音乐的呼吸处加以倚音和颤音揉弦及对节奏进行变形处理的装饰，独奏大提琴《梅花三弄》主题音调演奏的同时，竖琴声部时有时无地演奏力度为 *pp* 的泛音，甚是催人泪下。

五、连接句

这个从第 148—152 小节，仅有五小节的连接部分是作品第 20—24 小节的重复，也可以看成是第一部分第二阶段第一个段落的片段性再现。它一方面对其作品第一部分第二阶段进行了“回顾”，一方面又带动听众引发了新的“思考”，由此可见，作曲家无时无刻都在对作品标题《逝去的时光》的中心思想点题，在第一部分中，多次出现了类似这样的写作考虑，时而在一些具有收束作用的音乐片段，穿插一些之前音乐中使用过的织体、音型，甚至直接原样再现。就像该五小节的连接部分，不但具有再现意义，还起到了承上启下的作用。

第三节　作品第二部分

作品的第二部分，从总体上来看是对作品第一部分的一个装饰变奏再现，也可以看成作品第一部分的一个变化重复。大量相同的段落，基本一致的音响结构，织体结构及其变化衍展都说明了这个问题。对音材料不断地强调，反复地重叠，加深了听众对作品的理解和作品气韵的跌宕。

一、第一阶段与连接句

作品第二部分第一阶段为第 153—159 小节，这个段落可以理解为作品第一部分第一阶段的一个再现段落。

第 153 小节独奏大提琴再现全曲伊始的那个根据《梅花三弄》片段 1、7、8 变形而来的乐句，并且调性也回到了作品伊始的 ♭G 宫调性。它预示着作品第二个部分的开始。紧随的第 154—165 小节完整地再现了作品第一部分第一阶段的第 2—13 小节。在这部分中有一个四小节的连接句（第 160-163 小节），该连接句也是根据作品第一阶段第 8-13 小节缩减再现得来。

二、第二阶段

作品第二部分第二阶段为第 164—234 小节，这个段落可以看作是对第一部分第二阶段Ⅲ的再现和展衍。

第 164 小节开始，独奏大提琴声部拉奏出的三十二分音符八度跳动音型就很明显来自第 66 小节的十六分音符六连音音型，在木管组以纯四度叠置为基础的和弦持续音下，独奏大提琴进入了一个长达十七小节的独奏片段，从第 171 小节开始，当独奏大提琴拉奏三十二分音符分解和弦的同时，还设计了左手纯五度的空弦拨奏 **C-G**，**D-A**，而这里纯五度音程的出现也是再次点题的一种表现。

在第 212 小节，小号声部吹奏出一个 **B-♯F** 纯五度《梅花三弄》片段 1 核心音调，此处这个纯五度音程的出现，又一次点明了主题。这个 **♯F** 音向上构出一个纯五度 **♯F-♯C**，并在这个 **♯C** 音上装饰（倚音）。而此时弦乐组声部的“瓦片状”织体更加起伏动荡，并将力度推至 ***ff***。紧接，独奏大提琴声部拉奏出围绕 **♯C-E-♯F-♯G** 和 **C-D-F-G** 而设计的五声性循环音群，并再现了作品第一部分第二阶段Ⅲ的第 217—215 小节，管弦乐队配置的基本形态也得以变化再现。但总的来说基本上是一个原样的再现片段，而这个片段的再现也预示着这个阶段即将结束。

三、第三阶段

作品第二部分第三阶段为第 235—256 小节。

这个段落可以看做是作品第一部分第三阶段的变化再现。独奏大提琴在中提琴、大提琴和弦持续音的背景下，拉奏已经变化处理过的《梅花三弄》泛音段落。此处的《梅花三弄》变型音调段落共有两段。第一乐段是一个转调平行乐段，而第二乐段是一个转调准平行乐段。

第一乐段从第 235 小节开始，当《梅花三弄》主题旋律在独奏大提琴声部持续到第 240 小节末，出现了 B 宫调中的清角 E 音和闰 A 音将音乐转至以 D 为宫音的 B 羽调结束。

第二乐段从 243 小节开始，首先弦乐组的第Ⅰ小提琴和中提琴声部在 E 宫调上奏出前一个乐段的第二乐句，然后独奏大提琴延迟两拍出现，同样在 E 宫调上模仿。在第 244 小节末，清角音和闰音也出现在 E 宫调中，并将音乐转调至以 G 为宫的 E 羽调。此刻，第 245 小节，独奏大提琴声部首先出现 E 宫调清角音将音乐转入 G 宫调，持续一拍后，弦乐组中的 E 羽音，A 宫三音组在这里浸入独奏大提琴声部并做了一个纯五度下跳后停滞在 A 宫调的 **♯F** 羽音上，同时此羽音作为 E 宫调的商音，在随后的第 247 小节，伴随所出现的 E 宫调宫三音组转回 E 宫调。第二乐句由 E 宫调出发，由清角音 A 转入以 C 为宫的 A 羽调，但是第二乐句开始时，第Ⅰ小提琴和中提琴声部是下行纯四度进行而不是上行纯五度进行，将第一乐句的初始音程做了转位。随后，独奏大提琴将其调性发展至 F 宫，并长时间持续

在 F 宫调中的清角音 ♭B 上，过后进入了作品的第三部分。因此这里认为该乐段是一个转调准平行乐段。

第四节　作品第三部分

一、第一阶段

作品第三部分第一阶段为第 256—291 小节。其主要目的是高潮段的前期准备，同时也继承并很好地发展了作品第一部分第二阶段与作品第二部分第二阶段的材料。

从第 256 小节开始，独奏大提琴声部又再一次回到了之前作品第二部分第二阶段出现的以纯五度为基础的三十二分音符分解和弦琶音音型，在木管组双簧管、巴松管声部与弦乐组第Ⅱ小提琴、中提琴交替持续的和弦音下向前推进。紧接其后，独奏大提琴效仿第 170 小节的音型织体快速半连弓拉奏 ♭A-F-♭E-♭B 构成的分解和弦，第 264 小节，独奏大提琴然止于在 ♭A 音上，此时木管组的单簧管声部Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ分别轮流对独奏大提琴的分解和弦音型做变型模仿。

第 276 小节，独奏大提琴拨奏出一串以纯五度为基础的上行音组后，进入了作品第三部分的第二个段落，由于作品第三部分作为高潮段的准备，作曲家在这里一气呵成地将整个乐队推向高潮，由于这个被称为“第二个段落”的部分与前面并没有明显的分界线，因此本论文将其划入第三部分第一阶段。这个部分一开始，整个弦乐组（除低音提琴做持续音以外）由八分音符三连音、十六分音符五连音、六连音、七连音以及一拍八个三十二分音符纵向所构成的不规则对位形成了来势汹汹、扣人心弦的澎湃“音墙”。并在铜管组以纯五度为基础的开放排列和弦推动下，将力度推至 *ff*。此时音响再次出现“失重”现象。第 279 小节开始，独奏大提琴声部与弦乐组声部交替轮流演奏被分裂的五声性循环音群，随着弦乐组声部逐渐叠加，第 281 小节，音乐顿时赋予了弹性，独奏大提琴以循环音群为单位完整地出现了两次，每次间隔约一拍，间隔期间木管组巴松管与单簧管对其进行补充，各种音色在整个管弦乐队中“跳动”。与此同时，木管组长笛Ⅰ、Ⅱ、双簧管Ⅰ、单簧管Ⅲ以 *p* 的力度吹奏出纵向纯四度、纯五度叠置进行。此刻，多个纯五度进行的同时发响，使音乐显得空灵而纯洁，这个复合的纯五度音响也是高潮段落来临之前的第一个先兆。第 283 小节开始，大提琴声部效仿之前第 196—198 小节，出现了跨度较大的五声性音群。之后，弦乐队的“瓦片状”织体再次出现，并逐层叠加至整个弦乐组。打击乐、钢琴及竖琴声部两次以相隔大二度叠置的两个纯五度四音和弦引领出铜管组和木管组的五声性和弦，在这个和弦持续音的推动下，弦乐组的“瓦片状”织体更加狂躁地“摩擦”着琴弦，直至第 289 小节，随着钢琴、竖琴及打击乐声部 *sf* 力度的和弦及低音鼓 *f* 力度的重击，像再次准

备开启一扇未知世界大门一样将弦乐组“瓦片状”织体转移至铜管组声部。第 291 小节，在低音提琴的震音及打击乐声部低音鼓和两面悬钹滚奏的背景中，铜管组的“瓦片状”织体就像一匹匹脱缰的野马，狂躁地嘶喊着、奔跑着。在该小节末，竖琴的上行刮奏，顿时给整个管弦乐队音响带来了新的活力，并推动整个乐队进入全曲的高潮。

二、第二阶段

作品第三部分第二阶段为第 292—315 小节。同时也是全曲的高潮段落。

独奏大提琴的领奏及整个弦乐组（低音提琴除外）齐奏的《梅花三弄》泛音段落主题音调被第三次奏响。这次《梅花三弄》主题音调被运用了两遍，第一遍几乎重复了作品第二部分第三阶段的主题旋律音调，只是调的设计不一样，这里主题音调开始被建立在 C 宫调上，第二乐句中出现 C 宫调的清角音 F，并出现了 C-F 的纯五度音程下行进行，本以为调性将转入 F 宫调，可是，作曲家将这个 F 音作为了 ♭A 宫的羽音，并停留两拍。模糊其 F 羽调的调性后，将这个 F 音作为 ♭G 宫调的变宫音，并上行进行到 ♭G 宫调的徵音。在这个片段，整个管弦乐队的织体分为两大类，一类是木管组和打击乐的五声性音群的循环演奏以及钢琴的十六分音符六连音震音，还有一类是铜管组的和弦持续音。整个段落波澜壮阔、气吞山河。

第 300 小节，《梅花三弄》主题音调在小号独奏声部奏响，小号完全重复了作品第二部分第三阶段对《梅花三弄》泛音段落的变形处理方式，并将调又建立在 C 宫调上，结尾时，转入了 C 羽调。整个弦乐组和竖琴以及独奏大提琴，这时各自循环着音程跨度较大的分解和弦，形成了一堵强大的“音墙”与小号独奏声部“抗衡”。而在第 303 小节，木管组长笛、短笛、双簧管与单簧管声部在 E 宫调上对小号声部吹奏的《梅花三弄》主题音调进行模仿。之后，小号在 C 音上做长达数小节的持续后，整个管弦乐队依次快速向高音区移动，弦乐组声部都依次滑奏到极限音区，打击乐、钢琴及竖琴亦是如此。特别是木管声部，在铜管组圆号滑音的引领下，从低音巴松管开始，再到长笛声部以半音阶为主体的快速音群运动向高音区移动，此时力度扩大到 *fff*，也是全曲力度最强的地方。此时此刻，全曲的高潮段落在这再次出现的“音响失重”现象中结束了，而这般浓妆艳抹的音响盛宴，给听众留下了无尽的遐想。

三、第三阶段

作品第三部第三阶段为第 315—361 小节。这个段落可以理解为具有再现意义的补充段落。整个段落可以分为两个片段，第一个片段可以看作是对之前高潮段落的补充与“回味”，也可以看作是对作品第一部分第三阶段的再现，因为这个片段几乎完整再现了作品第一部分第三阶段第 138-147 小节。而第二个片段是在第 327 小节，独奏大提琴声部拉奏

出一段惆怅而无奈，且略带伤怀的旋律后，第 333 小节开始，在 E 宫调上，小提琴声部再次出现的《梅花三弄》变型主题音调，而这时独奏大提琴与之形成了对比复调[①]的“描写”。之后，在 ♭E 宫调上，独奏大提琴声部又出现《梅花三弄》变型主题音调，并将其转至 ♭E 羽调结束。随后，在 ♭A 宫调上，第Ⅱ小提琴与中提琴又对《梅花三弄》变型主题音调进行再次强调，而这时的独奏大提琴还是与其做对比复调“描写”，独奏大提琴还在 ♭E 宫调上出现了《梅花三弄》音调的片段“描写”。最后第 349 小节，弦乐组中提琴、大提琴声部以力度 *ppp* 的拨奏形式在 ♭A 宫调上演奏再次被分裂变型的《梅花三弄》主题音调，而此时的独奏大提琴声部拉奏出一些五声化的泛音单音与其对位。

最后第 358 小节，当弦乐组《梅花三弄》变型主题音调结束后，独奏大提琴依旧独自在那个偌大而空旷的“舞台”上吟诵着那些单音。让听众心中一副副往事的记忆碎片油然而生，就像在端详从相册中小心翼翼夹出的一枚枚底片，甚是惆怅而深邃。

第三章　两部作品在音响体上的特点

第一节　关于音响体

本论文所论及的音响体是将音乐作品的音高、音色、演奏法、织体形态、调关系及力度等因素组合为一个相互作用、相互影响的整体。

音高组织、音色搭配、织体结构、调关系和力度控制五个方面都属于音响体的研究范畴，分别对两部作品详尽地分析，旨在揭示作曲家中西合璧的音乐语言和精湛的写作技巧，从而更加进一步揭示这两部作品在写作技法上的相似性和该时期作曲家写作技法的高度统一性和音乐思维的连贯性。

第二节　音高组织

本论文所论及的两部作品在音高组织方面体现了多元化的特点，这两部作品并没有单一地使用某种音高组织手法进行写作，而是将多种组织手法融合在一起。在两部作品中，西方传统七和弦、中国五声性非三度叠置和弦，高叠和弦以及音簇和弦相互有机地结合，使音乐在紧张与松弛之间有逻辑地衔接在一起。通过对两部作品音高组织手法进行归纳、总结，两部作品主要运用的和弦种类有五大类——三度叠置和弦、非三度叠置和弦、混合

① 详见本论文第四章第二节“复调技法”。

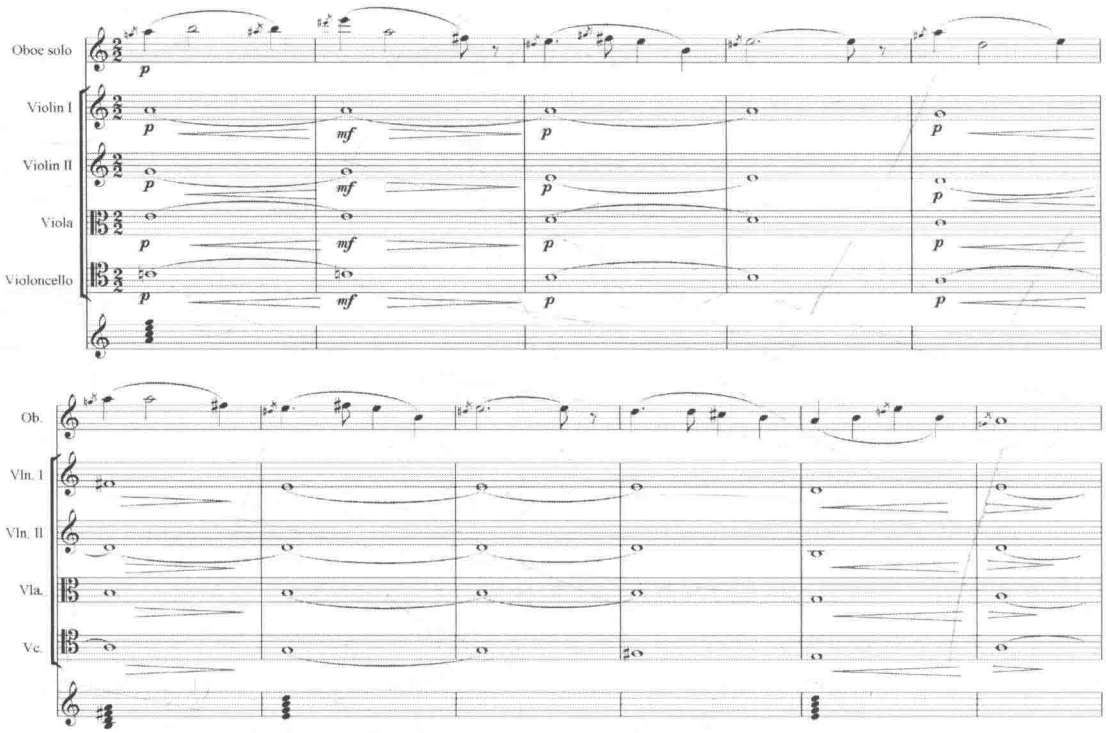
叠置和弦、高叠和弦和音簇和弦。

一、三度叠置和弦

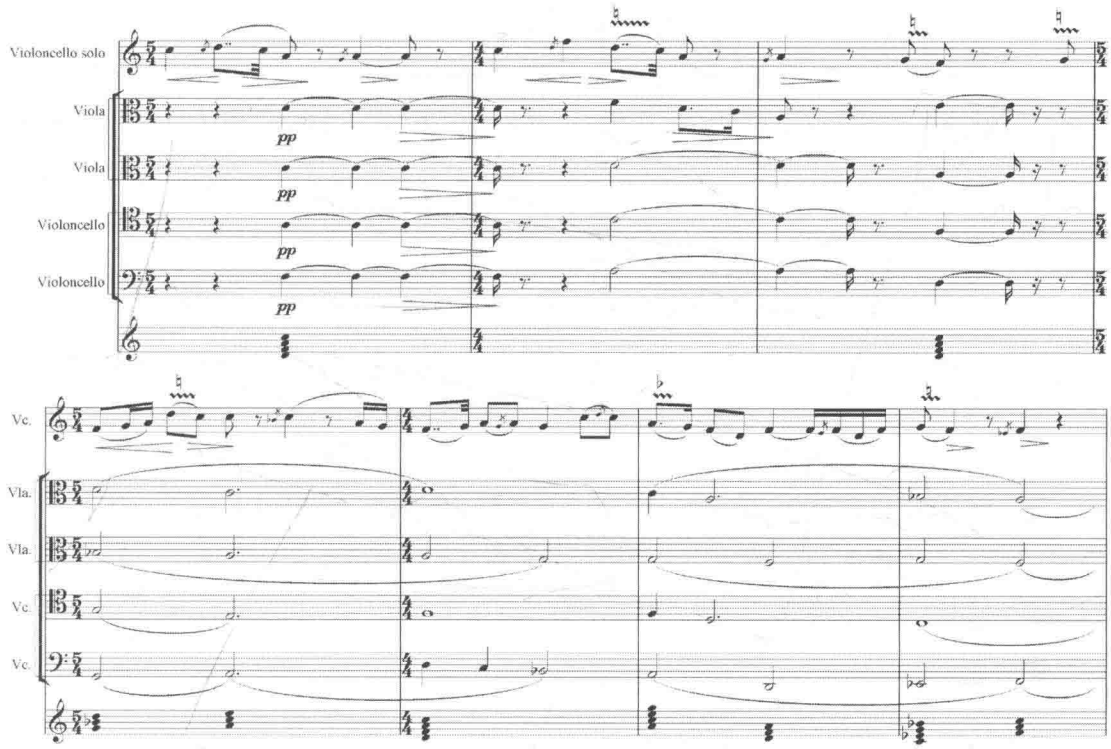
本论文所论及的两部作品，虽然使用了西方现代作曲技法，但都引用了中国传统音乐元素，如《道情》引用陕北民歌《三十里铺》《逝去的时光》引用琴曲《梅花三弄》，而在这些段落，作曲家刻意使用了传统三度叠置形态的和弦安排在这些民歌、琴曲旋律下做和弦持续音伴奏，特别是连续的七和弦进行，让音乐更加赋予民族色彩。

谱例Ⅲ -1，Ⅲ -2 分别节选自本论文所论及的两部作品。谱例Ⅲ -1 节选自《道情》第 274—287 小节，独奏双簧管吹奏《三十里铺》主题旋律的同时，弦乐组四个声部构成的小小七和弦持续音，像背景一样铺垫着，而独奏双簧管则在独白。谱例Ⅲ -2 节选自《逝去的时光》第 141—147 小节，当独奏大提琴拉奏《梅花三弄》主题音调时，弦乐组的中提琴、大提琴声部拉奏小小七和弦持续音，而此时弦乐组所拉奏的小小七和弦中还间隔了小三和弦的进行。在这两个谱例中所运用的传统三度叠置的七和弦并没有按照传统和声概念的功能性进行解决，而是相互进行音响色彩对比。

谱例Ⅲ –1：



谱例Ⅲ -2：



二、非三度叠置和弦

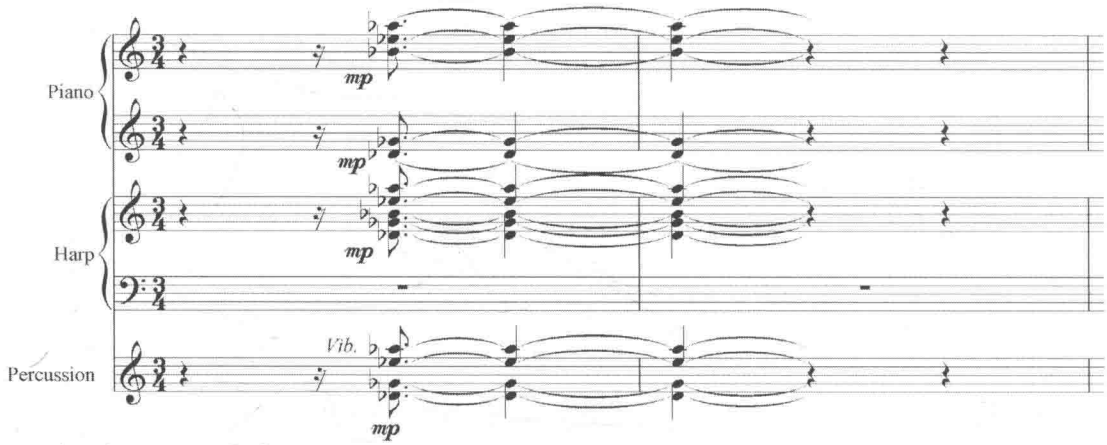
在陈其钢众多音乐作品中都大量使用了以二、四、五度为基础的叠置和弦，这些和弦的使用无疑得益于中国传统五声调式，作曲家将这些非三度叠置和弦运用到音乐作品中，使音乐更赋予民族风格。

作品《道情》、《逝去的时光》对陕北民歌《三十里铺》、琴曲《梅花三弄》中最具代表性的大二度、纯四度、纯五度等音程进行了大量运用及展延，无论是纵向的和弦叠置结构，还是横向旋律线条的发展都显示出这些核心音程的轨迹。

（一）四度叠置和弦

作品《道情》中，纯四度叠置和弦的使用是比较普遍的。在谱例Ⅲ -3 中，钢琴、竖琴及颤音琴在 ♭G 宫调上以纯四度叠置为基础纵向构成和弦，音高分别为 ♭D—♭G、♭B—♭E、♭E—♭A。

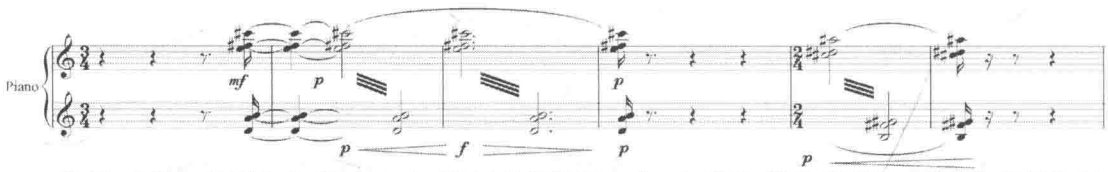
谱例Ⅲ -3：



（二）二、五度叠置和弦

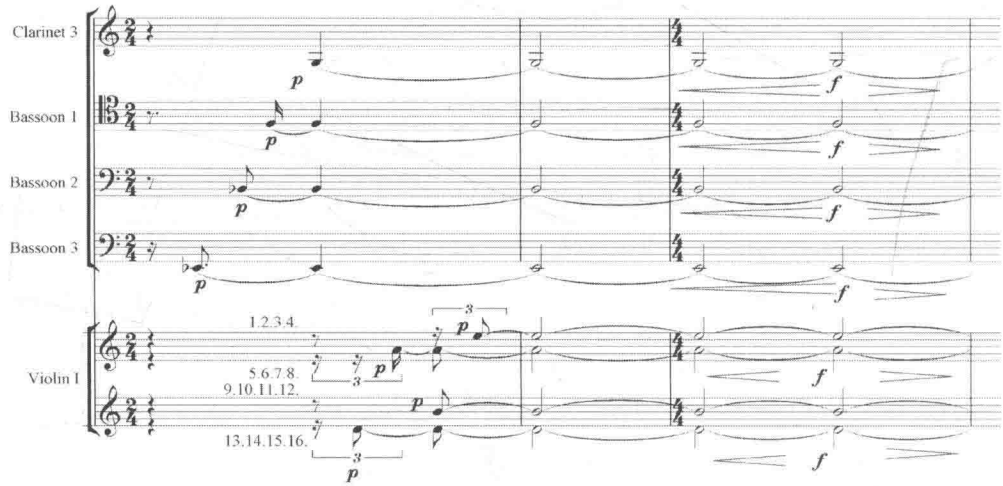
大二度、纯五度叠置这一民族风格颇浓的和弦结构在两部作品中也有大量运用，《道情》第 72 小节（见谱例Ⅲ -4），钢琴声部的震音分别建立在纯五度—大二度和大二度—纯五度的和弦结构上，音高分别为 **D—A—B**，**E—♯F—♯C**。

谱例Ⅲ -4：



作品《逝去的时光》第 193 小节（见谱例Ⅲ -5），木管组的单簧管、巴松管声部和弦乐组的小提琴声部先后依次出现音高为 **♭E—♭B—F—G**，**D—A—B—E** 的持续音并纵向构成以大二度、纯五度叠置的和弦。

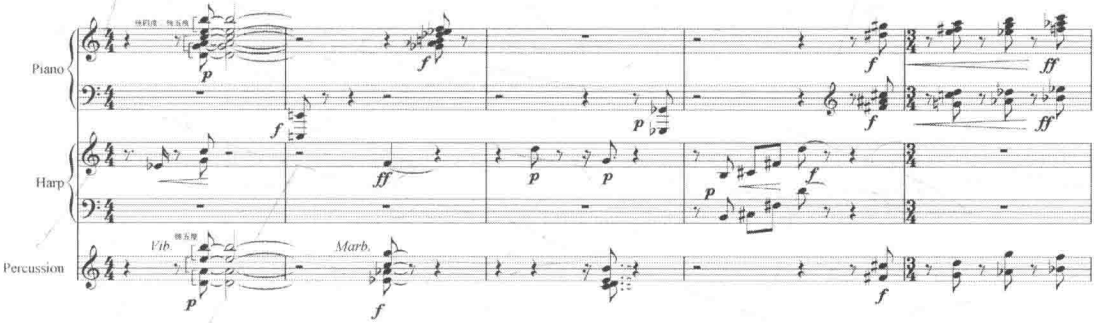
谱例Ⅲ -5：



三、混合叠置和弦

《道情》第 51 小节（见谱例Ⅲ -6），钢琴、竖琴、颤音琴及马林巴琴，分别出现了以二度、三度、四度和五度混合叠置的和弦结构，颤音琴为 D—A—E—B 纯五度叠置和弦，而钢琴声部在 D—A—E—B 纯五度叠置和弦基础上加入了纯四度 G—C，构成了纯四度—纯五度叠置和弦，在钢琴声部还有 ♭G—♭A—B、♭D—♭E—F 以大二度为基础的叠置和弦。以及该谱例末钢琴声部大二度—小三度 E—♯F—A 叠置和弦、传统三度叠置和弦与纯四度叠置。

谱例Ⅲ –6：

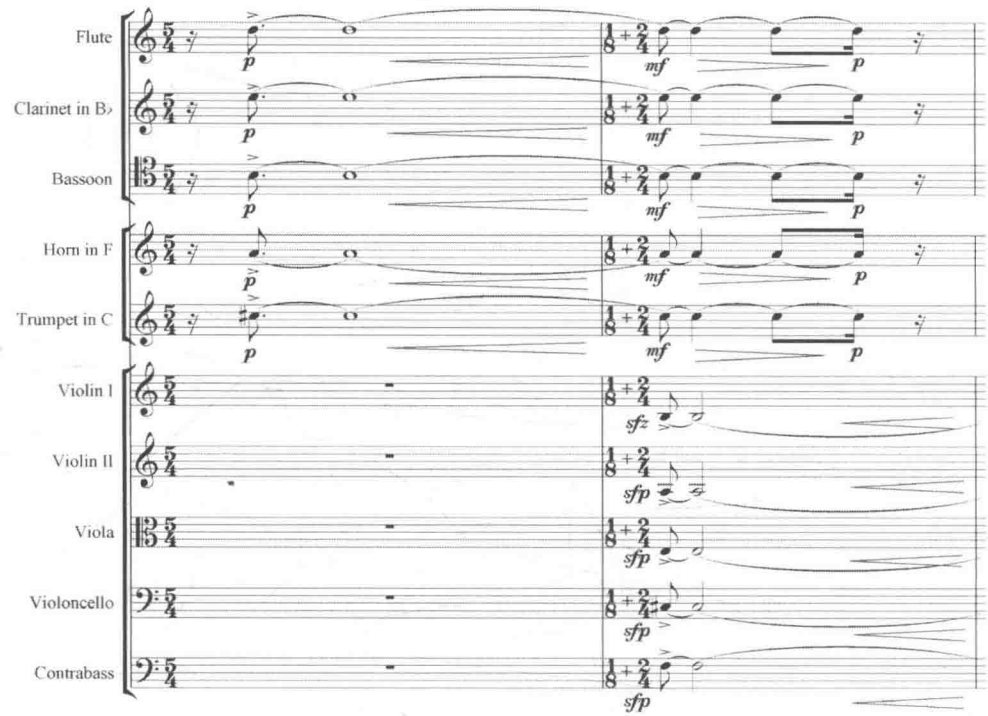


四、高叠和弦

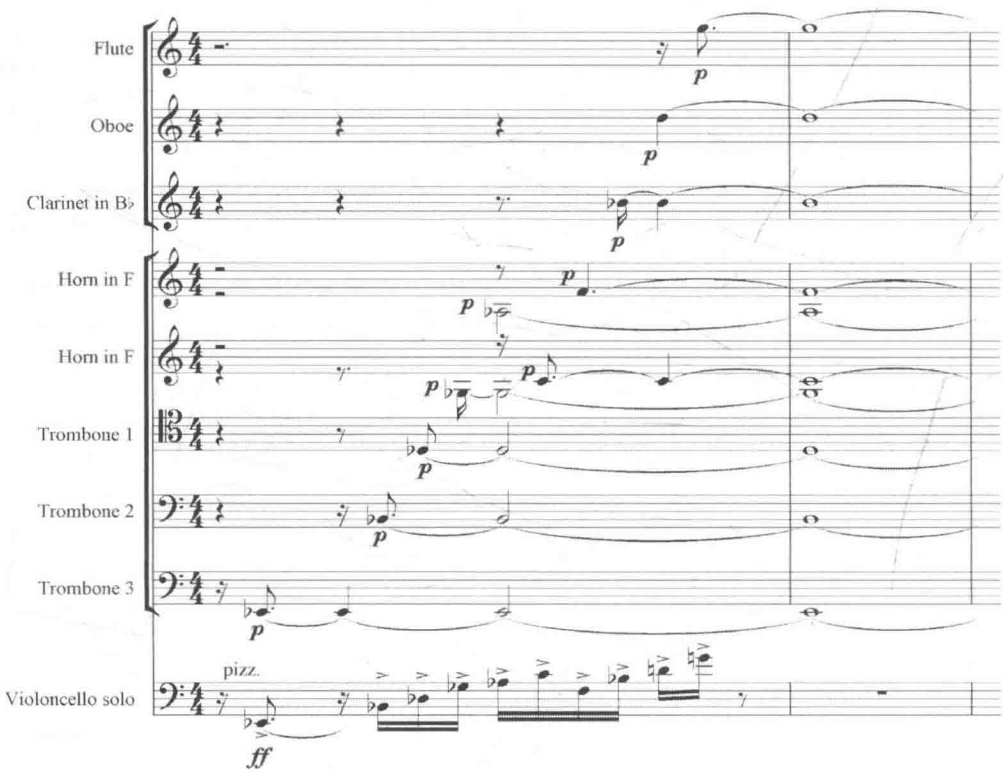
高叠和弦，是一种由三度叠置而成，且多于五个音的现代和弦 。而在作品中，高叠和弦主要由不同调性的五声性三音组组成，基于这一手法，也是作曲家将中国传统音乐内涵与现代作曲技法融合的重要体现。如《道情》第 106 小节（见谱例Ⅲ -7），木管组和铜管组由 B 羽三音组、A 宫三音组构成纵向叠置和弦，到第 107 小节，弦乐组再次叠入 A 宫调式的五个正音，此时乐队纵向构成了高叠和弦。

作品《逝去的时光》第 99 小节（见谱例Ⅲ -8），在独奏大提琴拨奏音型的领引下，铜管组长号、圆号声部和木管组单簧管、双簧管及长笛声部依次奏出的持续音在谱例的第二小节纵向构成以 ♭E、♭A、♭B 宫调式三音组为基础的高叠和弦持续音。

谱例Ⅲ –7：


Flute
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Trumpet in C
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

谱例Ⅲ –8：

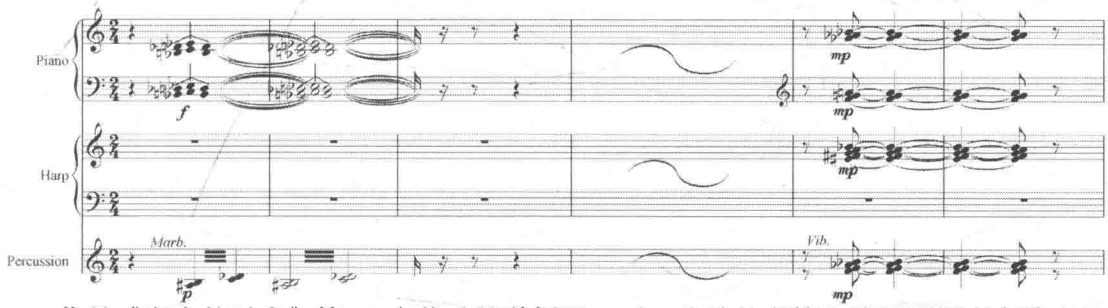

Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Horn in F
Horn in F
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
pizz.
Violoncello solo

五、音簇和弦

“传统意义上，三个以上相隔三度的音构成和弦。如果这些音之间的音程距离小于三度，那么这样的三个或更多的音就构成了音簇（Cluster），也叫音丛、音块（Tone-cluster）。自美国作曲家 Henry Cowell（1897-1965）在 1913 年最先使用音簇，它逐渐成为现代音乐创作中使用相当频繁的一种表现手法。”[①] 而在库斯特卡《20 世纪音乐的素材与技法》一书中对音簇和弦的定义为二度和弦，即二度叠置和弦，音与音连续二度叠置在一起构成的和弦。陈其钢这两部作品中都运用了音簇和弦，由于其具有一定噪音性，音响效果极为不协和，但在特定的音乐环境下使用却能很好地塑造紧张音乐气氛。

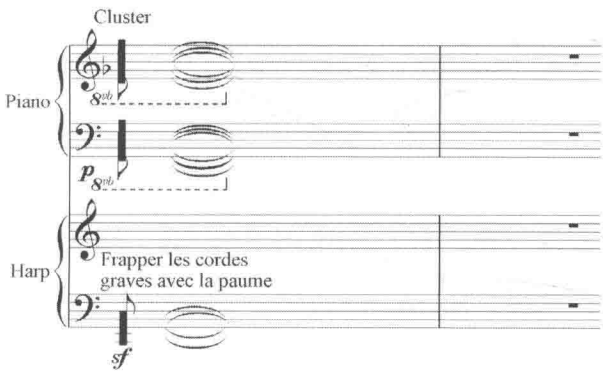
作品《道情》第 78 小节（见谱例Ⅲ -9），钢琴、马林巴琴声部，以及数小节后，钢琴、竖琴、马林巴琴声部的二度音程彼此紧邻地排列在一起，从而构成了音簇和弦。

谱例Ⅲ -9：



作品《逝去的时光》第 14 小节（见谱例Ⅲ -10），此处的音簇和弦是运用音高跨度的黑色方框标记，表示用手臂演奏黑色方框所覆盖的所有音域。在钢琴声部高音谱表的音簇标记中可以发现，黑色方框左边标记了一个降记号，则表示演奏钢琴中的黑色琴键，而低音谱表中没有标记降记号，则表示演奏钢琴的白色琴键。而在竖琴声部则是在低音区以 *sf* 力度用手掌击拍琴弦。

谱例Ⅲ -10：



① 童昕 . 现代记谱法教程 [M]. 长沙：湖南文艺出版社 ,2003.

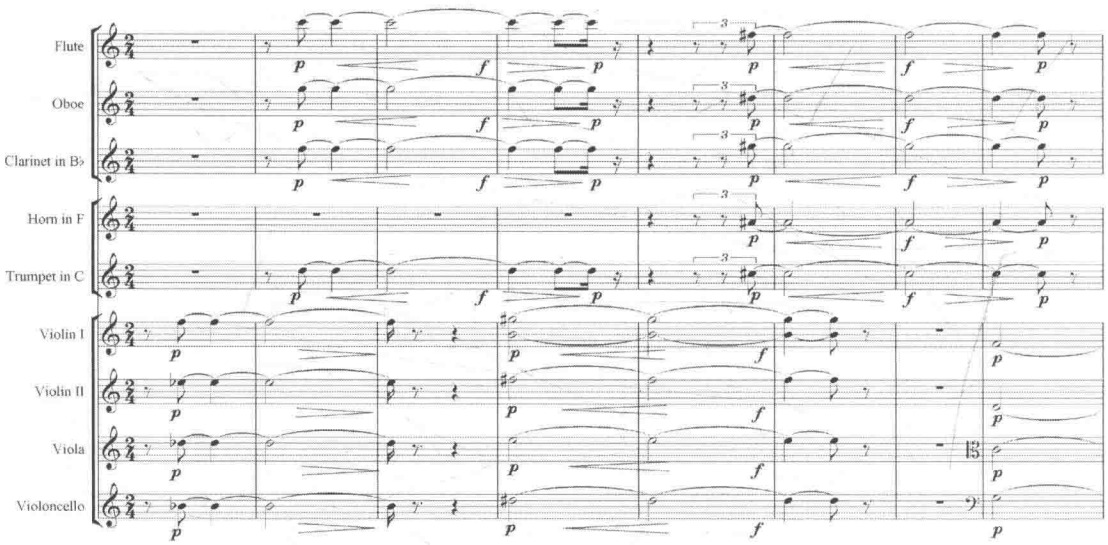
第三节　音色搭配

陈其钢具有独到的音色搭配手法，无论是同音质乐器音色的使用，还是不同音质乐器音色的对置、交替，其音色搭配都显示出细腻而精致的特点。尤其是不同音质乐器的搭配运用，更加展露出作曲家老道的配器手段及独特的音乐语言。在本论文所论及的两部作品中，不同音质乐器的音色搭配手法是作品重要的创作技术之一，其大致可以分为四类——音色交替、音色转换、音色叠置和音色的空间化转移。

一、音色交替

作品《道情》第 80 小节（见谱例Ⅲ -11），在弦乐组声部与木管组声部及铜管组声部轮流演奏的和弦持续音中，第一组是弦乐组拉奏的音色，第二组是木管组和铜管组吹奏的复合音色，两组音色轮流演奏了五个和弦持续音，每当一组音色将交替到下一组音色时，下一组音色必然会在上一组音色力度达到*f*时以*p*的力度浸入，形成短暂的复合音色。此时，新一组的音色其实是不能及时被听觉所察觉的，因为听觉器官此时正被上一组力度为*f*的音色所吸引。然而，当新一组音色浸入后，上一组音色力度便会减弱，而新一组音色也会渐强①。从而使两组不同音质的音色进行了良好过渡与交替。

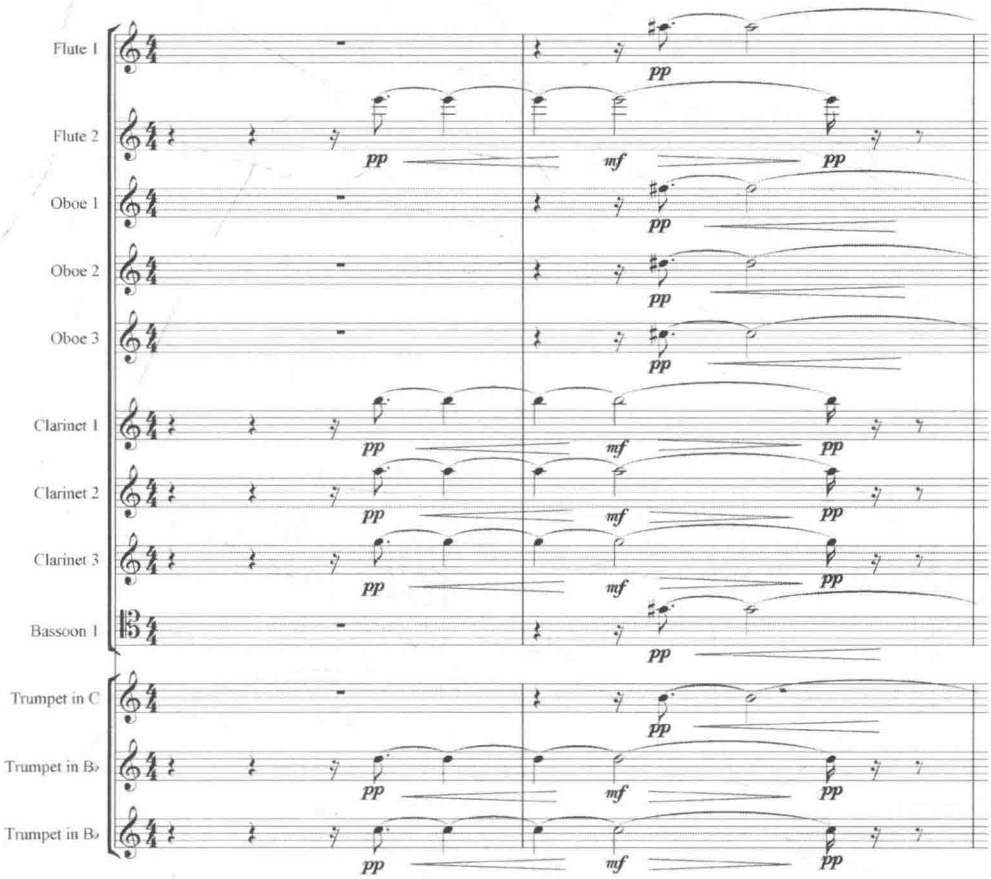
谱例Ⅲ –11：



① 详见本论文第三章第六节“淡出—淡入”力度控制。

谱例Ⅲ -12 节选自作品《逝去的时光》第 29 小节，此例为复合音色的交替现象，其运用手段和谱例Ⅲ -11 一致，不同的是谱例Ⅲ -11 是同音质音色与复合音色交替，而谱例Ⅲ -12 是两种复合音色交替。谱例Ⅲ -12 第一组音色由长笛、单簧管和小号构成，而交替到了长笛、双簧管、巴松管和小号构成复合音色。虽然这两例都是静态的和弦持续音音色交替，但是由于音色交替的色彩变幻，给音乐亦是赋予了冥想的色彩和内在的张力，随着音色交替而逐层叠加的音色，使复合的音色膨胀感愈来愈强。

谱例Ⅲ –12：



二、音色转换

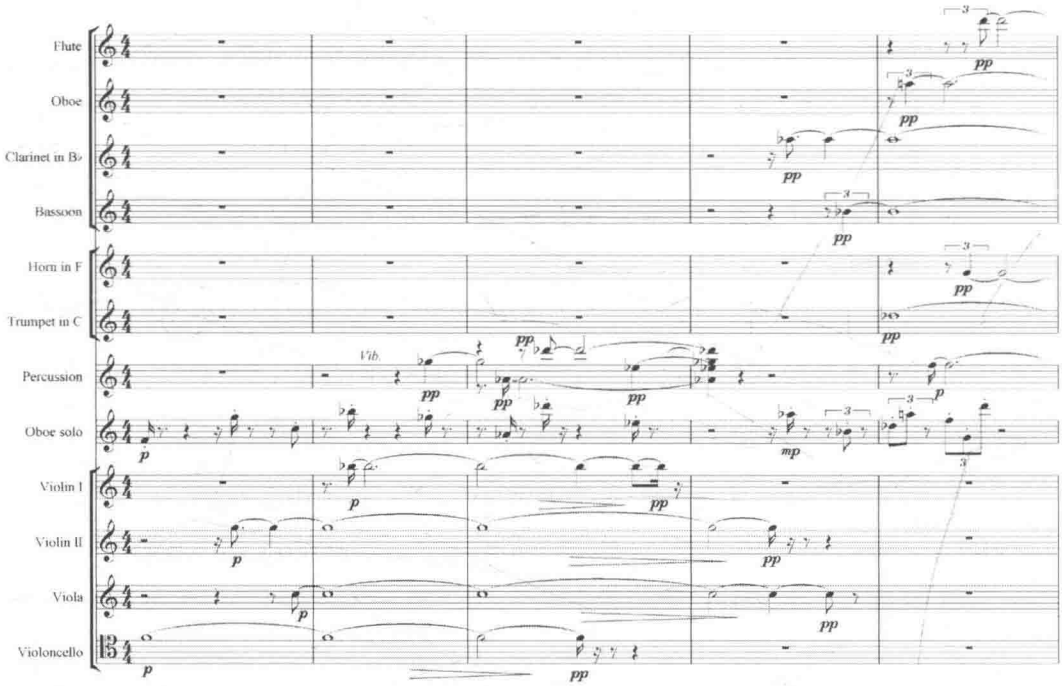
音色转换是陈其钢惯用的一种配器手法之一，同时也是音响效果颇好的一门配器技术，在陈其钢众多音乐作品中都有使用。而在本论文所论及的两部作品中更是进行了大量地运用与展延。

作品《道情》第 56 小节（见谱例Ⅲ -13），独奏双簧管每吹奏一个跳音，弦乐组各

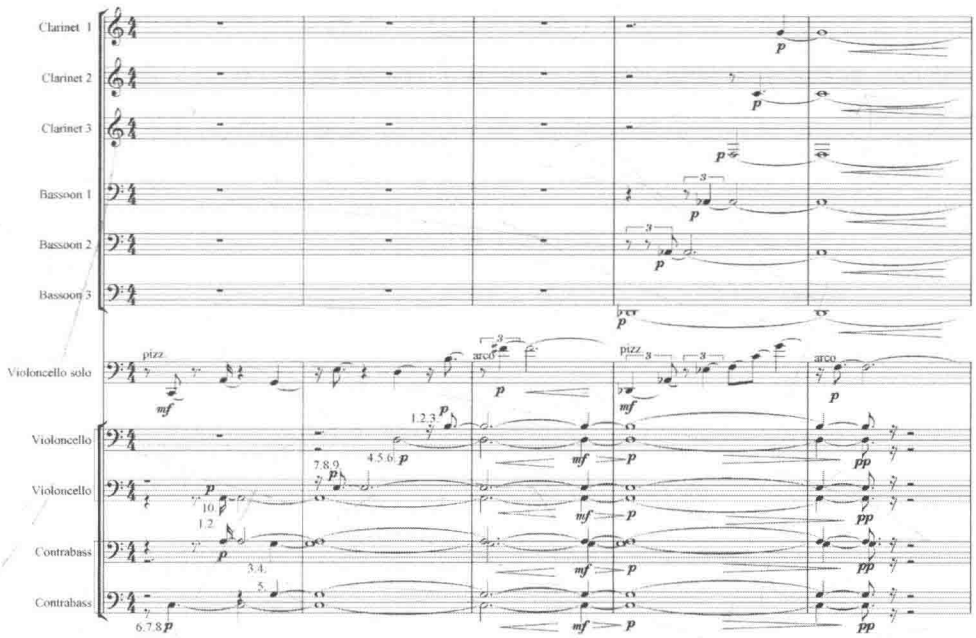
声部便以 *p* 的力度拉奏一个同音高的持续音，随后每当独奏双簧管吹奏一个跳音，钢片琴也效仿弦乐组以 *pp* 的力度演奏同音高持续音，紧接其后木管组、铜管组的各声部都依次在独奏双簧管所吹奏的同步节奏下以 *pp* 的力度吹奏同音高持续音。本身跳音音色具有一定弹性，且发音音质较硬，质感较强，而弦乐组力度为 *p* 的拉奏，以及钢片琴、木管组、铜管组力度为 *pp* 的演奏，其效果与跳音音色相比，发音音质较软，特别是圆号声部 *pp* 力度的演奏，甚至会出现发音迟缓的现象。由于跳音短促且弹性强，因此跳音甚是引人注意，与此同时，其它声部便会以较弱的力度且节奏同步地演奏同音高持续音，此时，短促的双簧管跳音音色便在异质乐器音色中被润化开来。

作品《逝去的时光》第 42 小节（见谱例Ⅲ -14）亦是如此，独奏大提琴此时拨奏出一系列单音，与此同时，弦乐组声部与木管组声部都以 *p* 的力度同步演奏同音高持续音，每次独奏大提琴的拨奏音色都在瞬间转换成了弦乐组的拉奏音色和木管组的吹奏音色。独奏大提琴的拨奏亦是较有弹性的演奏，而音乐则瞬间将这种具有弹性的音色柔化，使音乐更加富有魅力。

谱例Ⅲ –13：



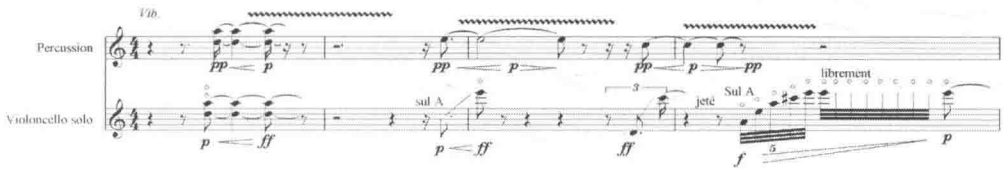
谱例Ⅲ -14：



三、音色叠置

作品《逝去的时光》第 23 小节（见谱例Ⅲ -15），独奏大提琴以力度 *p* 至 *ff* 拉奏 D—A 泛音后，颤音琴紧随其后用弓子以 *pp* 至 *p* 的力度拉奏 D—A 两音，音色此时则被叠置起来使音色复合化。在独奏大提琴泛音的前景中，颤音琴弱弱的拉奏就像背景一样在其后进行渲染与延伸。独奏大提琴在 A 弦上滑奏至 E 泛音的同时，颤音琴也在 E 音上演奏，其独奏大提琴的音色顿时附加了几许金属色彩，使音色更加玲珑剔透。

谱例Ⅲ -15：



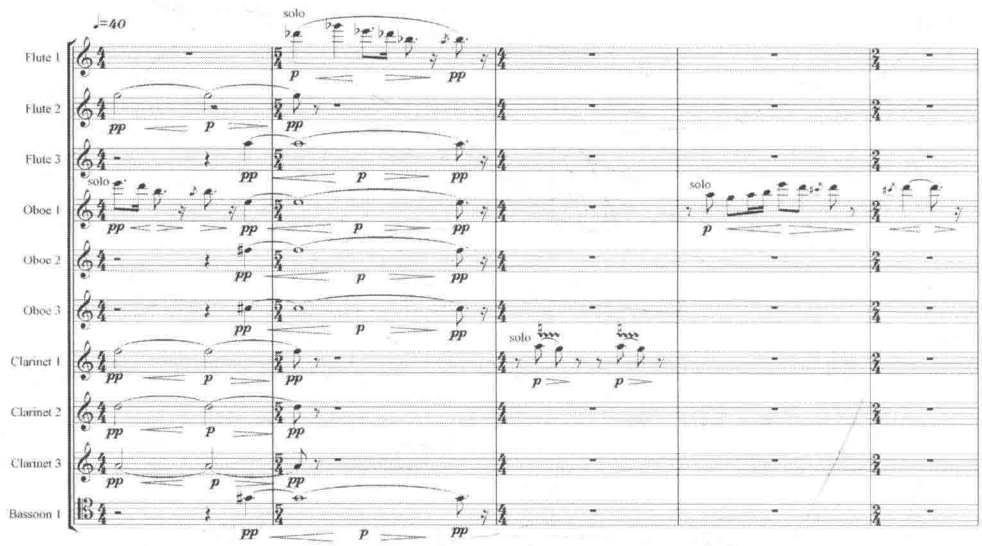
四、音色的空间化转移

在乐队作品中，音色的空间化转移是陈其钢写作技术的又一重要特点，主要体现在两个方面：第一，将其一段旋律类似接龙游戏一样交由不同乐器依次演奏，一件乐器演奏一小节，又交由下一乐器再演奏一小节，直至该旋律结束；第二，整个乐队各声部类似节奏

卡农一样轮流依次演奏某个音型或某段音群，从而在不同的乐器上转移音色。

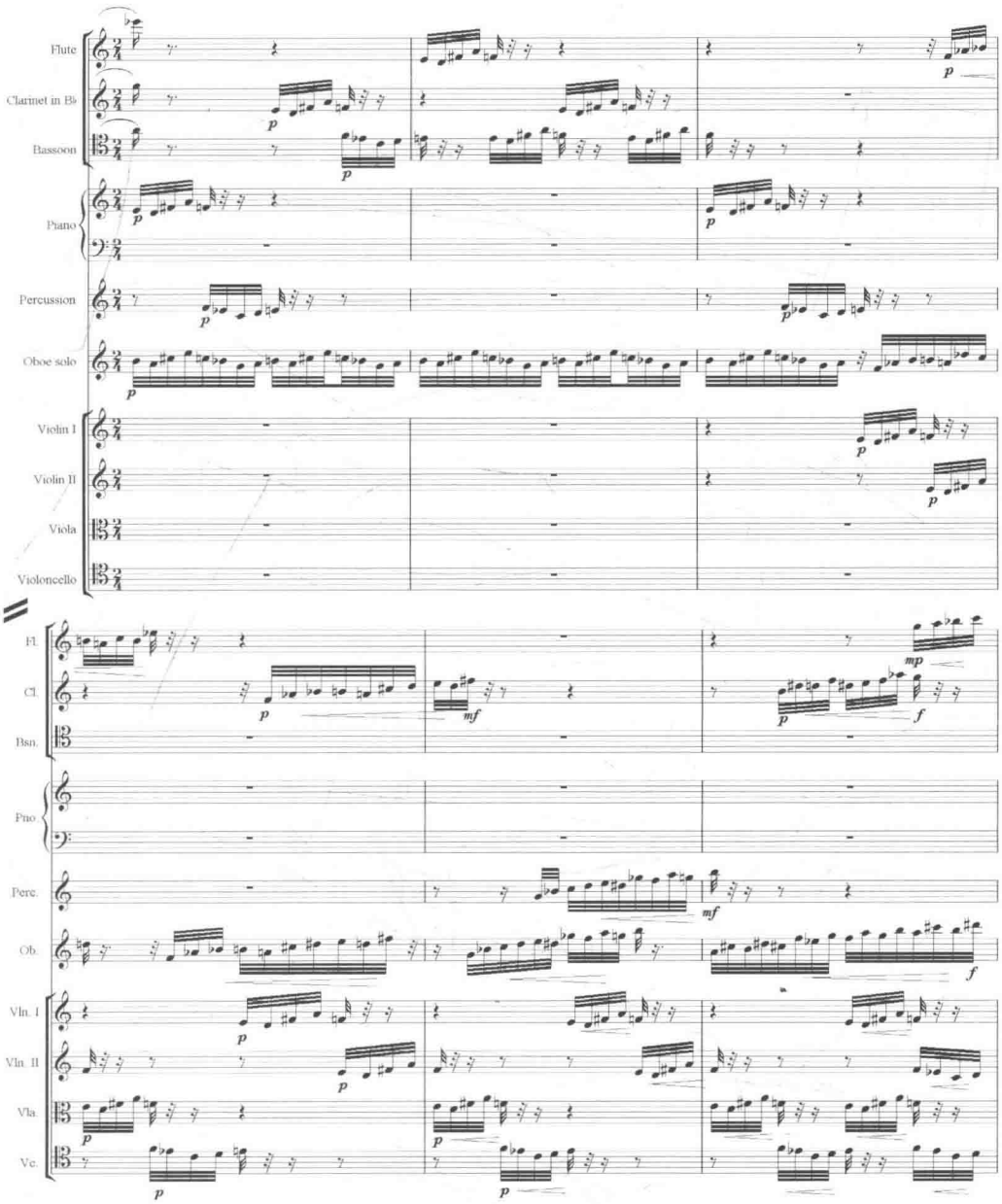
作品《逝去的时光》第 2 小节（见谱例Ⅲ -16），《梅花三弄》的主题音调分别由双簧管、长笛、单簧管交替演奏，最后一句回到了双簧管声部。首先，最直观的是不同音质乐器的音色交替，其次，也是较为重要的一点，即该旋律被不同音质乐器演奏，而这些乐器在舞台上的位置也不相同，除了给听众带来不同乐器音色的交替以外，各种不同的音色在舞台上忽近忽远的变化才是作曲家真正的设计，这一重要设计同时也带来左右声位的变化。

谱例Ⅲ –16：



谱例Ⅲ -17 节选自作品《道情》，独奏双簧管所演奏的音群被其它乐队声部截断，并在不同的声部上轮流演奏，同样音型、音高的分裂音群游走在整个管弦乐队中。从木管组到钢琴声部，再到打击乐声部，最后到弦乐组声部，以及随后弦乐组依次轮流演奏的分裂音群。除了表现音色的交替以外，最重要的是该分裂音群在整个管弦乐队中立体空间化的颤动，给听觉带了前后、左右、上下不断转移的音色色彩，并增添了音乐内在的律动。

谱例Ⅲ –17：



第四节　织体结构

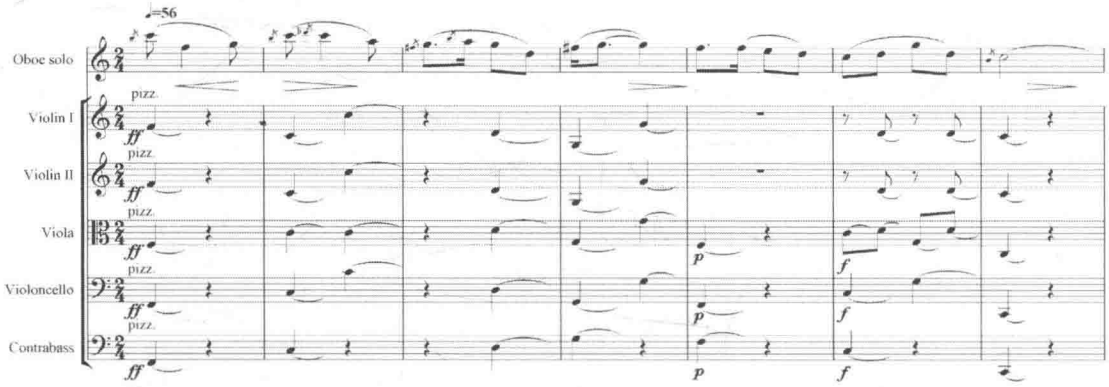
陈其钢音乐作品的织体结构也相当富有个性，在看似简单的织体层次下蕴藏了巨大的能量和精巧的设计。本节着眼于音乐织体结构的“点”“线”“面”三个方面，分别梳理它们之间的关系，主要归为五类，分别是以“线”引“点”的织体、以“点”引“面”的织体、以“点”

引“线”—由“线”构“面”的织体、“瓦片状”织体和复调织体。

一、以“线”引“点”的织体

作品《道情》第 177 小节（见谱例Ⅲ -18），独奏双簧管吹奏的陕北民歌《三十里铺》主题旋律可以看作为线条，甚至可以认为，该谱例中的民歌旋律是该音乐片段的准绳，它领引着弦乐组各声部的拨奏，而此时音乐情绪则像是一段旋律踏着轻盈的步履一步步的向下走来。

谱例Ⅲ –18：



同样的例子在作品《逝去的时光》中也不难发现，作品第 138 小节（见谱例Ⅲ -19），独奏大提琴以 *p* 的力度拉奏琴曲《梅花三弄》主题音调，旋律甚是惆怅，而在竖琴声部，则不时地以力度 *pp* 拨奏一些点状的单音，有时是实音，有时是泛音。这些虚虚实实的单音在独奏大提琴拉奏旋律的领引下，不能自已的由心而生。

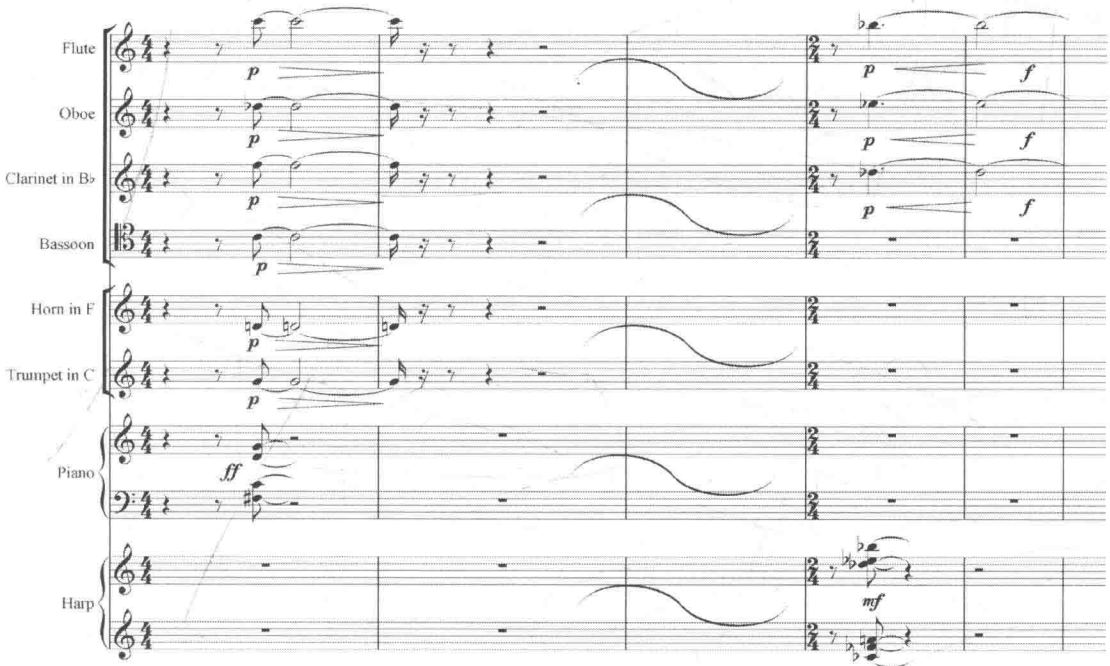
谱例Ⅲ –19：

二、以“点”引“面”的织体

作品《道情》第 144 小节（见谱例Ⅲ -20），钢琴声部力度为 *ff* 的八分音符和弦弹奏，领引出木管组和铜管组的和弦持续音，以及数小节之后竖琴声部力度为 *mf* 的八分音符和弦，也同样领引出木管组的和弦持续音。然而，听觉首先会注意到力度较强的点状和弦音上，

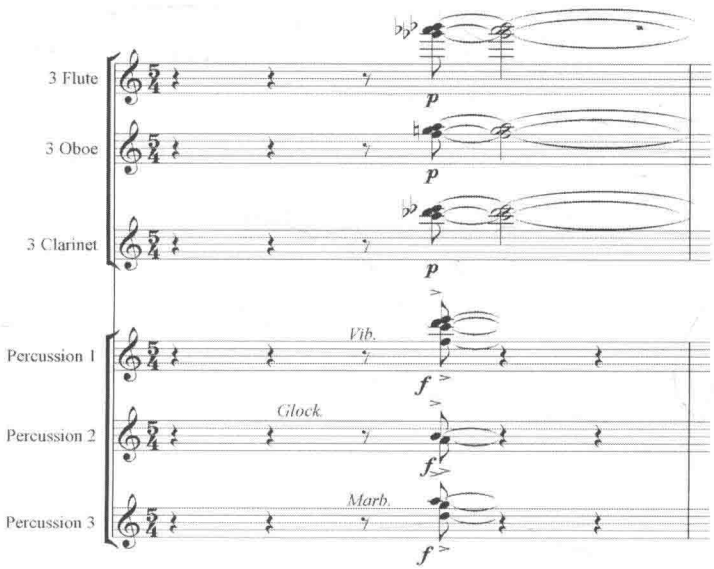
而被领引出的和弦持续音的力度又都以弱开始并渐强，那么听觉将逐步转移到和弦持续音上，这种以“点”引“面”的织体同时也能带来音色的转换及叠置。

谱例Ⅲ –20：



作品《逝去的时光》第 81 小节也是同样的例子（见谱例Ⅲ -21），打击乐组颤音琴、钟琴、马林巴琴力度为 *f* 的和弦领引出木管组长笛、双簧管、单簧管力度为 *p* 的和弦持续音。这种写作织体也是陈其钢惯用的配器技法之一，在两部作品中都有大量的运用。

谱例Ⅲ –21：

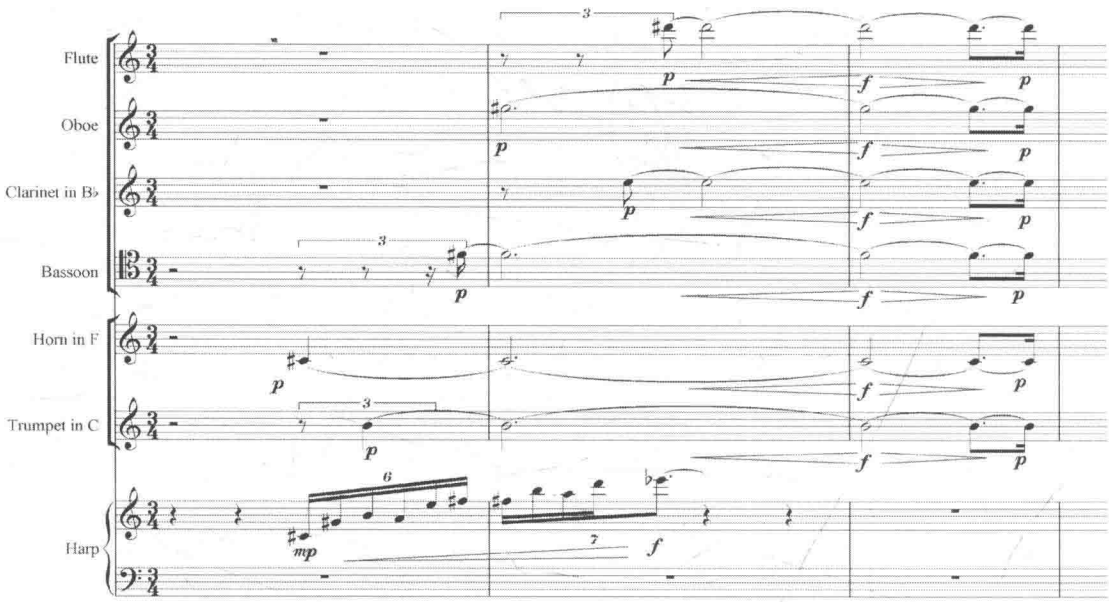


三、以“点”引“线”—由“线”构“面”的织体

以“点”引“线”—由“线”构“面”的织体可以认为是上述两种织体结构的复合运用，这种织体的运用在本论文所论及的两部作品中有大量的例子，这也是陈其钢配器织体较为完整的呈现之一。

作品《道情》(见谱例Ⅲ-22)，竖琴声部点状的单音，依次领引出节奏同步的铜管、木管组单音线条，并在数小节之后，被领引出的单音线条逐层叠加，在纵向构成为一个“面”的形态。上述谱例Ⅲ-13和谱例Ⅲ-14也是由此种方式构成了“以‘点’引‘线’—由‘线’构‘面’”织体。

谱例Ⅲ-22：

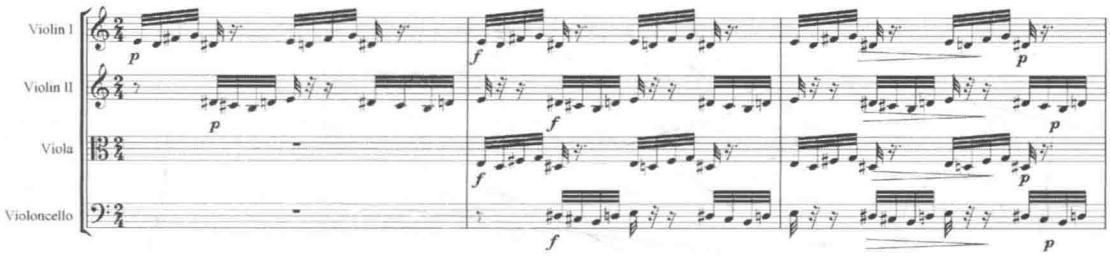


四、“瓦片状”织体

“瓦片状”织体[①]是陈其钢独具特色的写作织体之一，无论在室内乐作品还是管弦乐作品陈其钢对其均有大量地运用。谱例Ⅲ-23中（该谱例节选自作品《道情》），弦乐组的各个声部依次轮流演奏，逐层进入的声部此时构成了类似屋顶瓦片一样，抑扬顿挫的音响一环扣一环地交错叠加，使音乐摇晃不安地动荡起来。

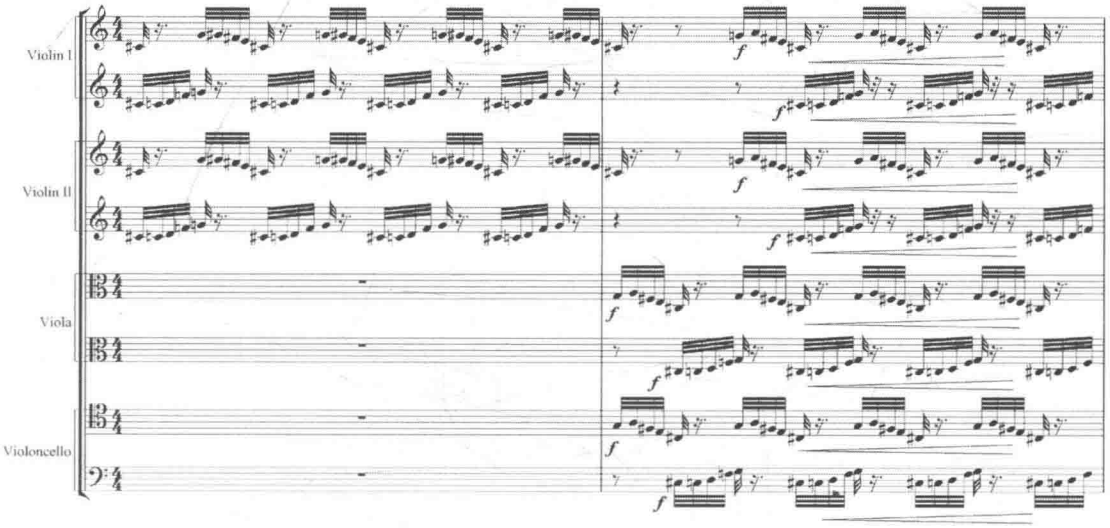
① 连宪升：《〈抒情诗〉-水调歌头分析》，香港中文大学中国近现代音乐研讨会，1999年11月。

谱例Ⅲ –23：



在作品《逝去的时光》中也有大量“瓦片状”织体运用，谱例Ⅲ -24 中，首先小提琴声部分为四组相互交错演奏其音群，随后中提琴与大提琴也参与进来，形成了庞大的“瓦片状”织体层面，使音乐起伏跌宕。

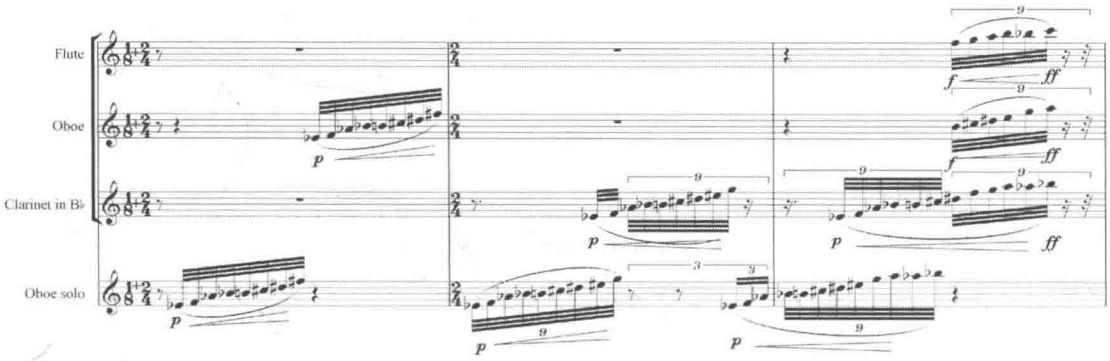
谱例Ⅲ –24：



五、复调织体

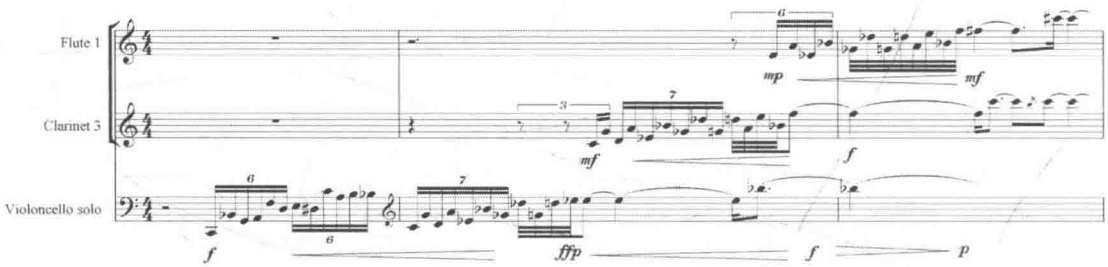
本论文所论及的两部作品中，复调织体的运用也是不可忽视的一部分。作品《道情》第 107 小节（见谱例Ⅲ -25），木管组的双簧管、单簧管以及长笛声部对独奏双簧管吹奏的三十二分音符音群进行模仿，也可以看作是独奏声部音群“能量”的延伸。从而在构成了多层次、多线条复调织体，增添了艺术表现力和感染力。

谱例Ⅲ –25：



作品《逝去的时光》第 220 小节也运用了复调织体，如谱例 -26 所示，独奏大提琴声部拉奏一串五声性音群之后，木管组的单簧管、长笛声部分别对其进行模仿构成三条不同音色的线条交织在一起。值得一提的是，独奏大提琴拉奏的音群力度为 *f*，单簧管首先对其进行模仿力度为 *mf*，之后，长笛对其模仿的力度为 *mp*，音色在变化的同时，力度也逐层变小，从而塑造了回声般的艺术形象，其音响效果给听众带来由近至远、由明变暗的艺术效果，凸显了音乐的魅力。

谱例Ⅲ –26：



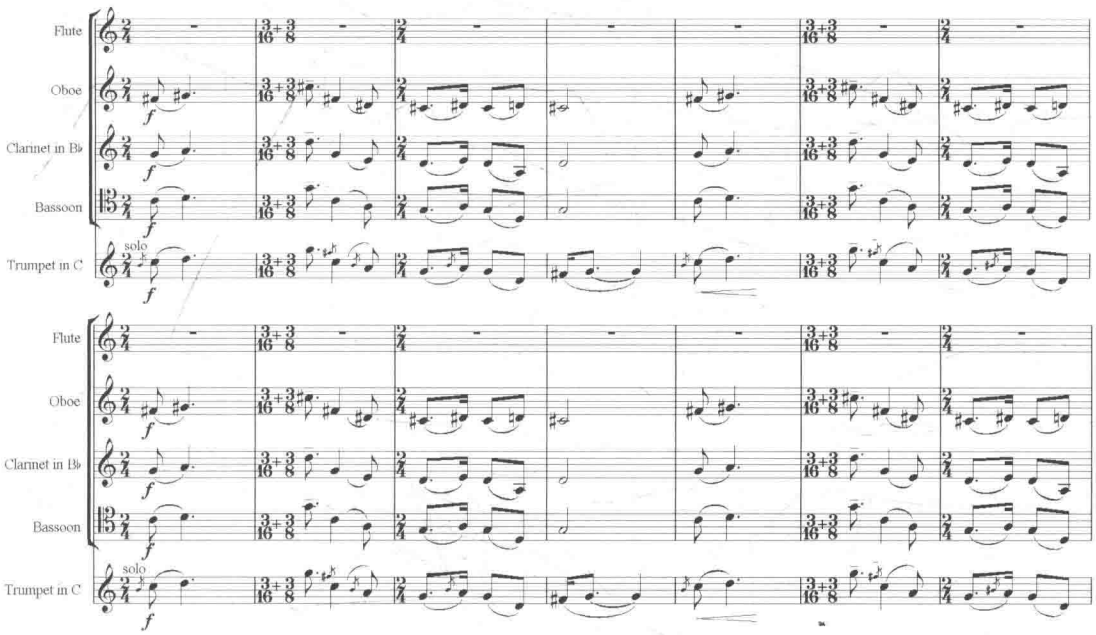
第五节　调关系

本论文所论及的两部作品对调性的设计及安排主要是以中国传统五声调性为基础，一方面有直接运用传统五声调性的片段，另一方面，也是下文将重点阐述的部分，即以五声调性作为基础，采用纵向多重五声调性叠置或横向调性浸入，甚至将其多个五声音阶截断重组成的五声性音群，构成纵横交错的五声化群落。两部作品主要调关系运用体现在三个方面——纵向五声调性叠置、横向横向五声调性交替、五声性音群的运用。

一、纵向五声调性叠置

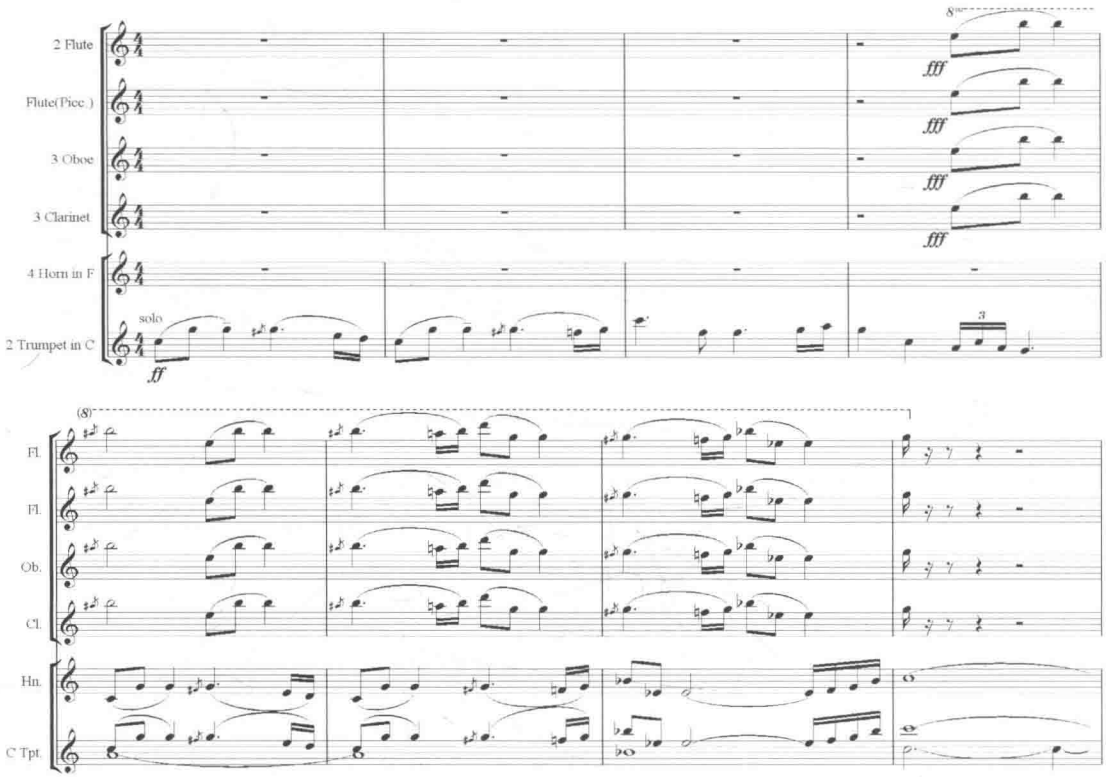
谱例Ⅲ -27 节选自作品《道情》第 183 小节，小号独奏声部在 G 徵调上吹奏陕北民歌《三十里铺》主题音调，而木管组的双簧管和单簧管声部分别在 C 徵、D 徵调上同步演奏该民歌主题音调，此时，纵向构成了 G 徵、C 徵、D 徵调三个调性的重叠。随后，木管组的长笛、双簧管和巴松管声部又分别在 C 徵、♯F 徵、B 徵调上同步演奏该民歌主题音调的第二乐句，此时，再次构成了新的三个五声调性的纵向叠置，而三个调性主题音调的横向进行使音乐张力倍增。

谱例Ⅲ –27：



在作品《逝去的时光》中也有此类纵向叠置调性的运用，如谱例Ⅲ -28 所示，小号独奏声部在 C 宫调上吹奏琴曲《梅花三弄》主题音调，三小节后，木管组进入并对其模仿，但此处木管组却建立在 E 宫调上，因此构成了纵向双调性叠置，而此时出现的木管组 E 宫调旋律，在音响色彩上给人一种豁然开朗的感觉。

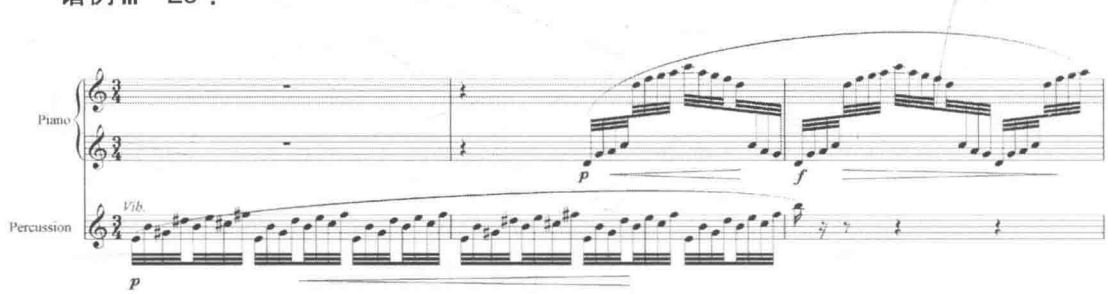
谱例Ⅲ -28：



二、横向五声调性交替

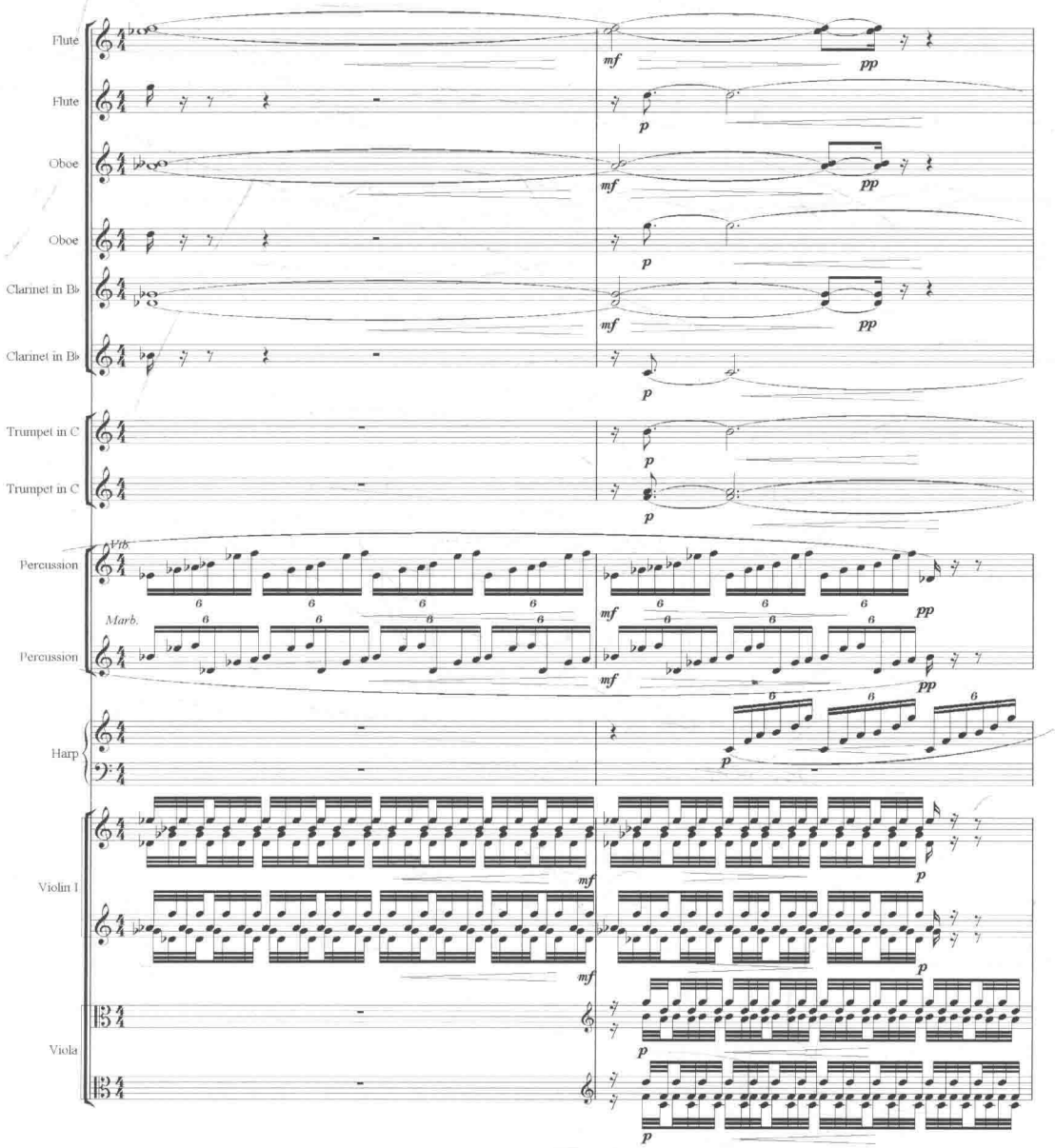
横向五声调性交替在两部作品中也有所运用，如谱例Ⅲ -29 所示，作品《道情》中，颤音琴所演奏以 E 宫、B 宫两个调性为基础的音群，当力度扩大到一定程度时，钢琴声部以 *p* 的力度奏出 F 宫调三十二分音符五声音阶，并浸入到颤音琴的调性中，将力度逐渐扩大，此时所形成的纵向调性叠置其实并不重要，这里的重叠其实是为横向调性交替做准备，钢琴调性浸入到颤音琴调性中时，力度为 *p*，对于听觉来说，注意力完全还在颤音琴的调性中，但是随着钢琴力度的逐渐扩大，钢琴声部的 F 宫调调性逐步增强，从而听觉也就逐步被 F 宫调所牵引过去，调性便悄悄然地进行了横向的交替。

谱例Ⅲ -29：



作品《逝去的时光》第 103 小节（见谱例Ⅲ -30），此例是两个纵向叠置的不同调性做横向交替的例子，第一层纵向叠置调性由 D 宫、G 宫调构成，分布于长笛、双簧管、单簧管、颤音琴、马林巴琴及小提琴声部，当其力度由弱渐强力度达到 *mf* 时，第二层纵向叠置调性以 *p* 的力度悄悄浸入，此时调性由 F 宫、G 宫调构成，分布于长笛、双簧管、单簧管、钢琴及中提琴声部，当第二层纵向叠置调性浸入后，第一层力度减弱，而第二层力度渐强，此时第一层叠置调性被逐渐模糊，而第二层叠置调性则愈来愈明显。

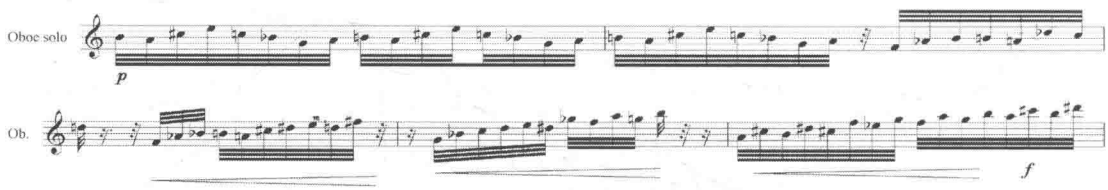
谱例Ⅲ –30：



三、五声性音群的运用

在本论文所论及的两部协奏曲作品中，两件独奏乐器都大量运用了此类型音群，此类型音群有一个共同点，即都是以五声音阶为基础，作曲家将不同调性的五声音阶以三音组为单位重组成一系列五声性音群，因此，它们都显示出调性不明确，调性模糊、游移，甚至在一些片段具有无调性的特点。谱例Ⅲ -31（节选自作品《道情》）中，B 宫、G 宫、A 宫、E 羽、F 羽、A 徵、D 宫、♯C 徵等三音组相互交织在一起构成了模糊不清的五声性音群。同样类型的例子在作品《逝去的时光》中也有不少运用，在此不再赘述。

谱例Ⅲ –31：



第六节 “淡出—淡入”力度控制

在本论文所论及的两部作品中，力度控制是一个不能忽视的问题，两部作品音响体所涉及的音色搭配、织体结构及调性叠置等，都是在力度控制下运用的。其力度控制主要以“淡出—淡入”相结合表现在不同音响体之间过渡及转换，本章第三节所论及的音色交替就是在“淡出—淡入”力度控制下进行的。谱例Ⅲ -11 所示，弦乐组的音响层和木管组及铜管组的音响层相互交替，当管乐组音响层力度渐强至 *f* 时，弦乐组音响层则从 *p* 的力度浸入，当其浸入后，管乐组音响层的力度则渐弱，而弦乐组音响层的力度则渐强。相互的力度一淡一浓地交替着，同时也促成了音色的相互交替，这是“淡出—淡入”力度控制在音色交替上所起的“催化”作用。

本章第五节所论及的横向五声调性交替也是在“淡出—淡入”力度控制的伴随下促成的，谱例Ⅲ -30 所示，当第一个复合音色、调性音响层面的力度渐强至 *mf* 时，第二个复合音色、调性音响层面以 *p* 的力度浸入，当其渐强后，第一个音响层面力度则渐弱，从而完全转换成第二个音响层面的色彩。因此，两个层面不同音色、不同调性的色彩在“淡出—淡入”力度控制下自然平稳的过渡。

因此，陈其钢对“淡出—淡入”力度控制的运用是多方位、多元化的，可以是音色交替的“催化剂”，亦可以是调性交替的“触媒”。

第四章　两部作品在其它技法上的特点

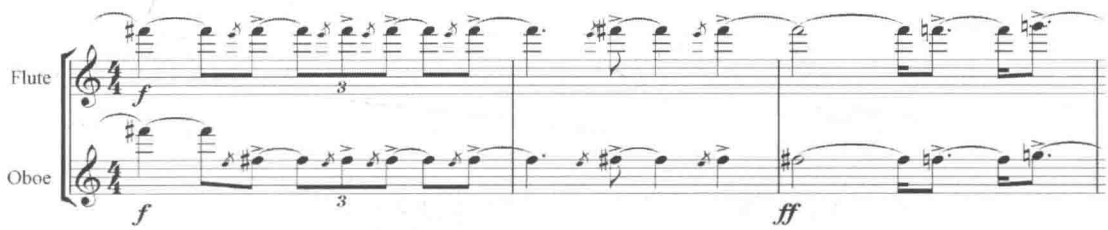
第一节　拍子、节拍、节奏技法

一、非传统概念的常规节拍[①]

（一）强音移位与跨小节连线法

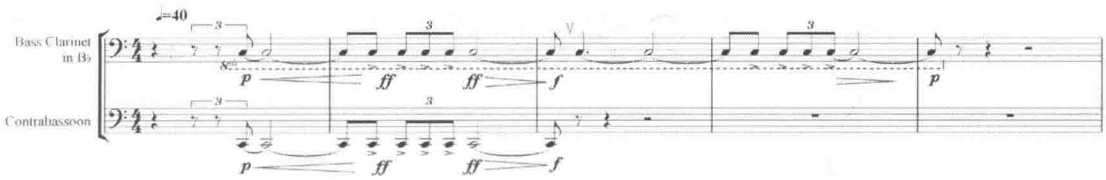
作品《道情》（见谱例Ⅳ-1），长笛和双簧管声部在 $\frac{4}{4}$ 拍中，弱拍上加以强音记号，使音乐出现重拍移位效果，同时跨小节的连线，以及本身 $\frac{4}{4}$ 拍中弱拍与强拍的连线，打破了原有固定拍号的概念，同时也失去了 $\frac{4}{4}$ 拍的强弱关系。

谱例Ⅳ-1：



在作品《逝去的时光》中也有同样类型的例子（见谱例Ⅳ-2），低音单簧管和低音巴松管声部同样是通过跨小节连线使原本 $\frac{4}{4}$ 拍的音乐失去重拍，然后将每小节第一拍的后半拍作为强拍，从而打破原本 $\frac{4}{4}$ 拍的常规律动。

谱例Ⅳ-2：



（二）音型反复法

谱例Ⅳ-3 节选自作品《道情》，一个五声性音群被不断地反复（略带变型），但每次

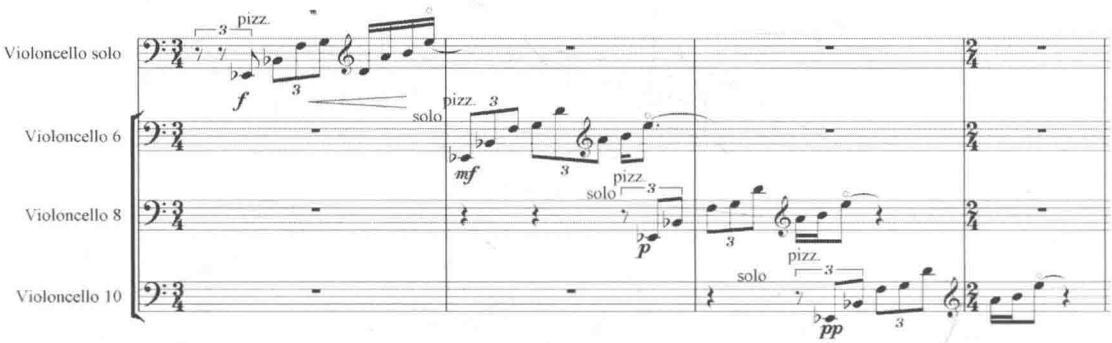
① 童忠良．现代乐理教程 [M]. 长沙：湖南文艺出版社 ,2003.

却出现在不同节拍位置，实际音响效果显示每次音群的出现就像是小节的开端，从而造成了新的节拍强音效果。

谱例Ⅳ –3：

作品《逝去的时光》中也有不少此类型的运用，谱例Ⅳ -4 所示，弦乐组中的大提琴Ⅵ、Ⅷ、Ⅹ声部分别重复了独奏大提琴的拨奏音型，每次的重复都像小节的开端，使音乐节拍强音效果在原本 $\frac{3}{4}$ 拍的背景下错位。

谱例Ⅳ –4：

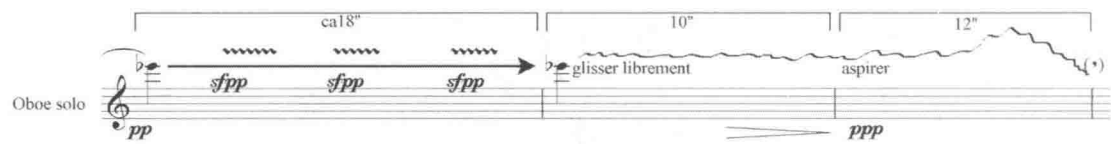


二、交替拍子、混合拍子及散拍子

在作品《道情》、《逝去的时光》中，主要为了表现其作品所运用的中国传统音乐元素及声韵的自由表达而时常运用交替拍子、混合拍子及散拍子。

在两部作品伊始之处都是以散拍子中自由的情绪表达拉开音乐的帷幕，而此处作品都是运用了民歌或琴曲的主题音调，而在两部作品结构内部，每当出现民歌旋律或琴曲主题音调时，一般都会使用交替拍子、混合拍子或散拍子，使音乐显得较自由化、民歌化。例如上述谱例Ⅲ -16 所示，该片段使用的是交替拍子，谱例Ⅲ -27 所示，该片段使用的是交替拍子和混合拍子，而谱例Ⅳ -5（节选自《道情》）所示，该片段使用的是散拍子，是通过提示性节奏 进行演奏。

谱例Ⅳ –5：



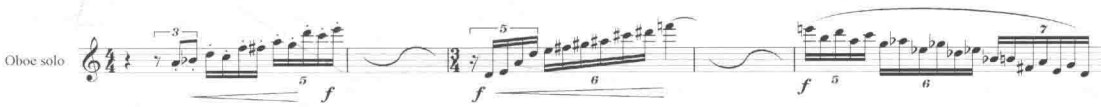
三、等差数控节奏

如果一个数列从第二项起，每一项与它的前一项的差等于同一个常数，这个数列就叫做等差数列，本论文所论及的两部作品中无论是横向还是纵向都大量运用了等差数控技法。

（一）横向等差数列

作品《道情》（见谱例Ⅳ -6）独奏双簧管吹奏了以数列“3、4、5”，“5、6”，“5、6、7”的横向等差数控节奏，从而带动着音乐情绪的递增。

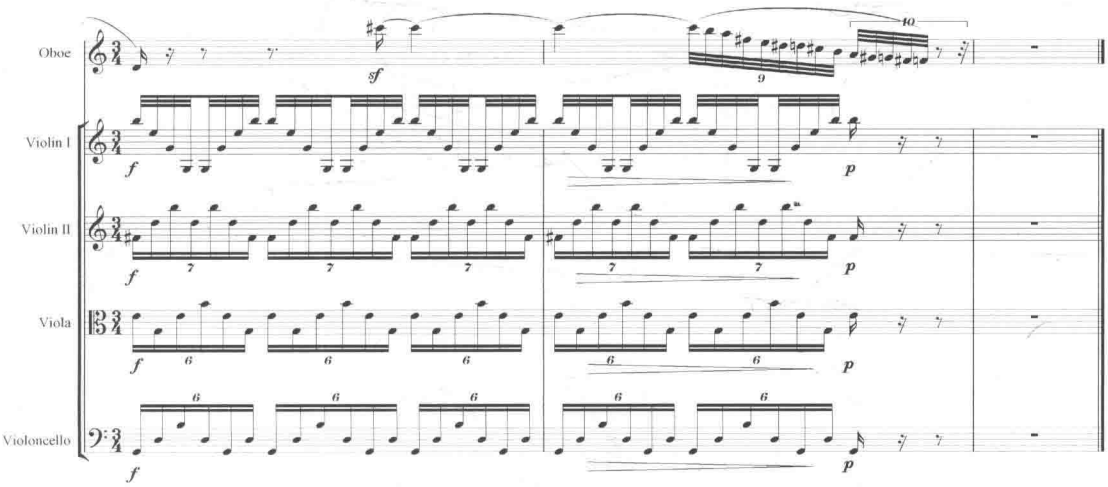
谱例Ⅳ –6：



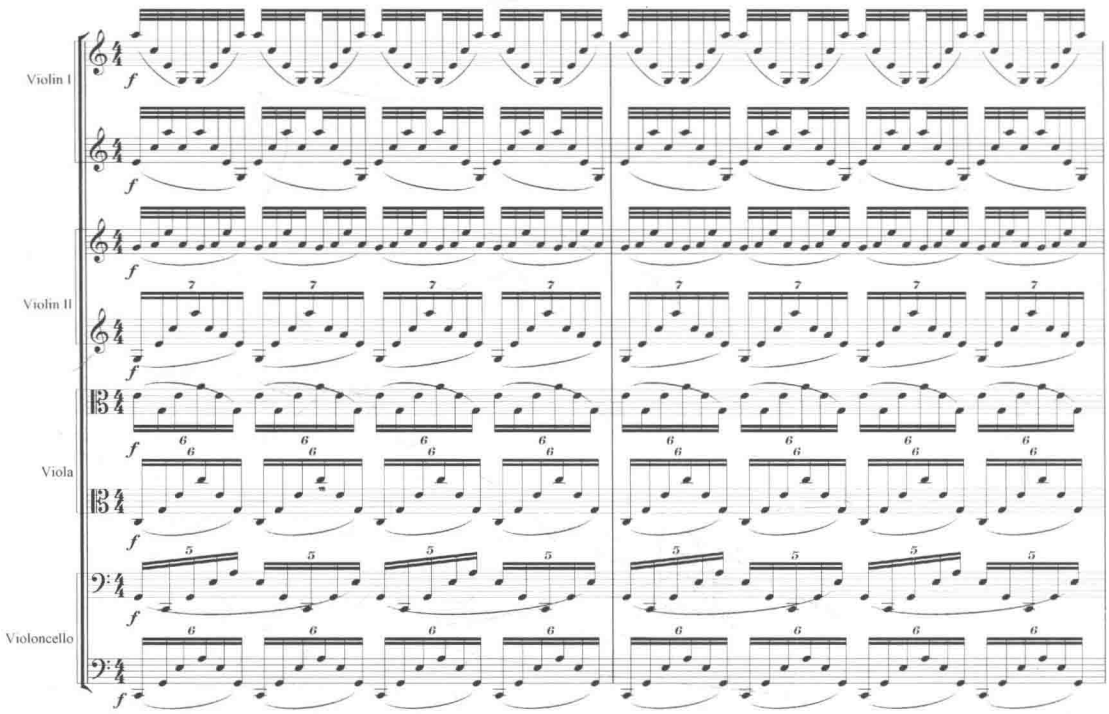
（二）纵向等差数列

纵向等差数控节奏在两部作品中均有大量运用，从谱例Ⅳ -7、谱例Ⅳ -8 可以看到，弦乐组的各个声部纵向按照“6、7、8、（9）”，“5、6、7、8”的等差数列比，将十六分音符五连音、六连音、七连音及三十二分音符等纵向交错叠置起来形成交错节奏形态，使音乐变得喧闹混沌。

谱例Ⅳ –7：



谱例Ⅱ -39：



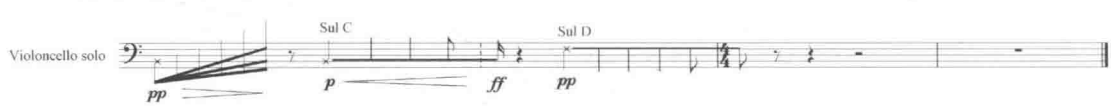
四、提示性自由节奏

所谓提示性自由节奏，是指根据谱面指定的演奏信息来自由处理音乐，而这里所指的演奏信息包括演奏时间长短、力度、音高等等。

谱例Ⅳ -36 所示，独奏双簧管此时是按照读秒的方式进行演奏，在乐谱上方的方括号下标记了不同的秒数时间供演奏者参考，第一小节是 ♭E 持续音，偶尔伴随 *sfpp* 力度的颤音，十八秒之后，这个 ♭E 音又做了上下颤吟滑动演奏。接下来要求演奏家取下双簧管哨片并吹之，顿时音乐的戏剧性倍增，演奏家按照谱面音高线条的走向来控制双簧管哨片的音高变化。

谱例Ⅳ -9 节选自作品《逝去的时光》，独奏大提琴分别在 C、D 两弦上拉奏，作曲家此时用了不同时值的符杆来表示了该持续音的演奏时值，但是，整段谱例都是在散拍子中，因此演奏者根据作品谱面的提示，可以较为自由的发挥、演奏。

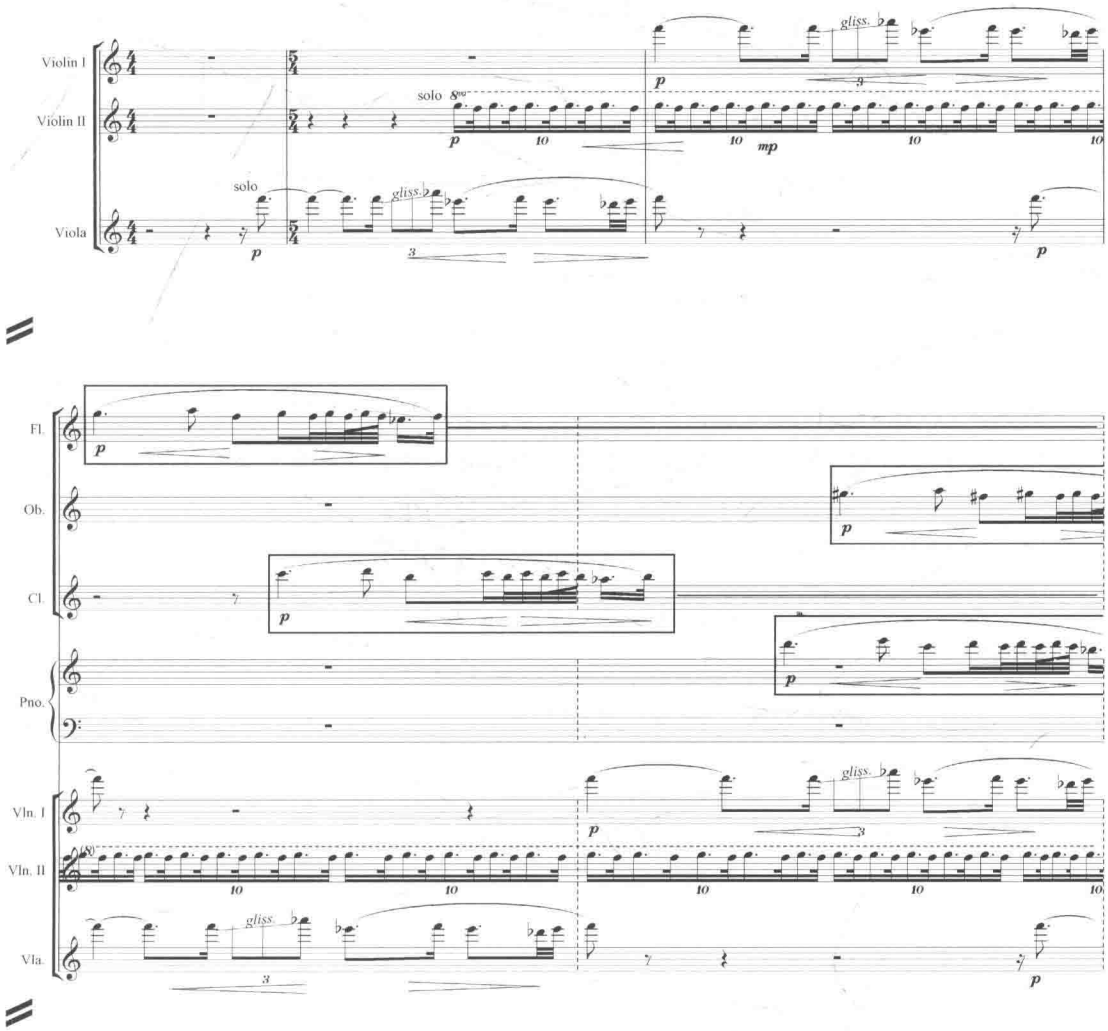
谱例Ⅳ -9：

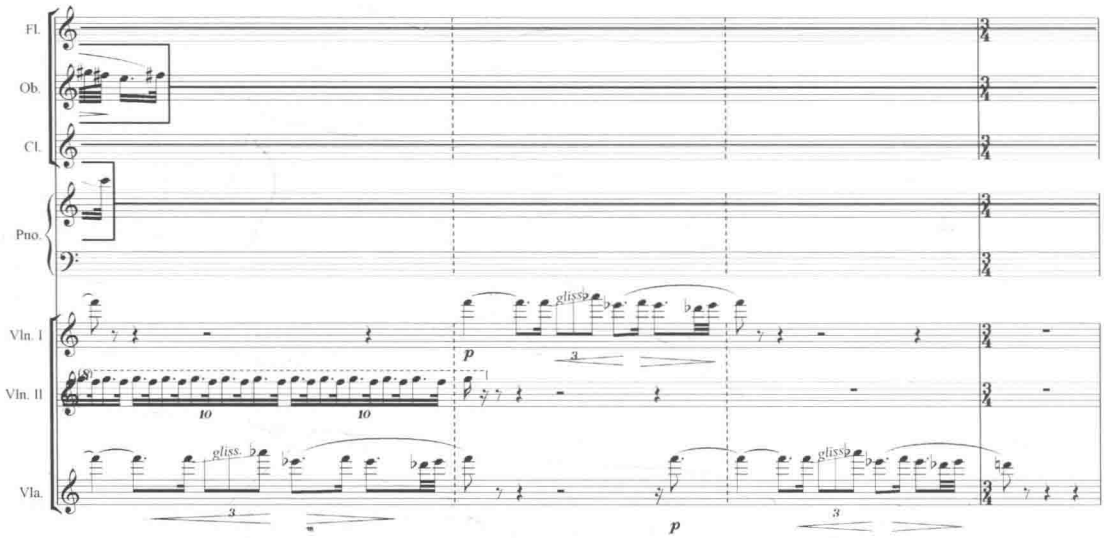


五、偶然节奏与固定节奏对置

偶然节奏与固定节奏对置在本论文所论及的两部作品中都有大篇幅的运用。作品《道情》中（见谱例Ⅳ -41），中提琴、第Ⅰ小提琴声部是相互模仿的固定节奏，而长笛、单簧管、钢琴和双簧管声部依次进入自由演奏方框内的音乐片段，方框内的节奏可以由演奏者较为自由地控制，任意地与其他声部进行偶然对位。此时整段音乐的各声部纵横相互交错不分畛域。

谱例Ⅳ –41：





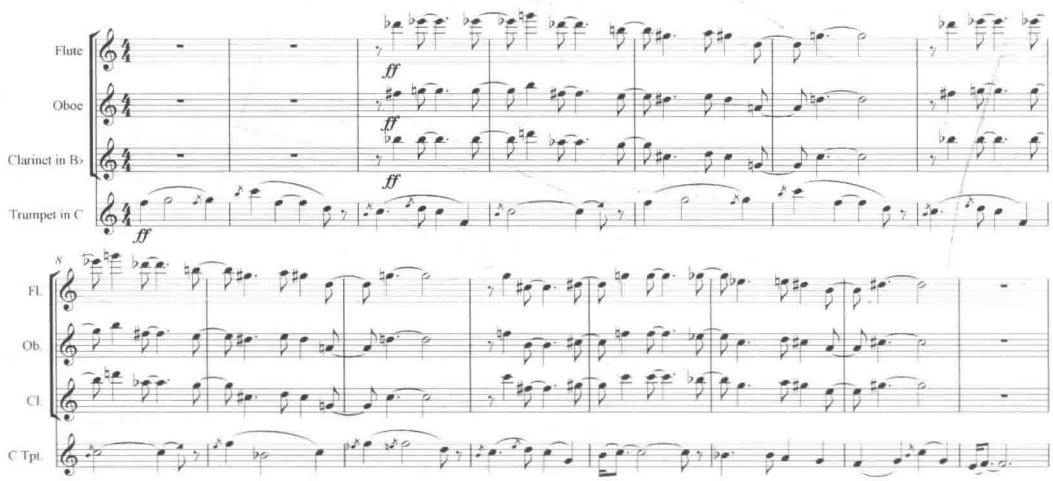
第二节　复调技法

一、以模仿为基础的复调

（一）变化模仿

谱例Ⅳ -11 节选自作品《道情》第 258 小节，小号声部吹奏陕北民歌《三十里铺》主题旋律，两小节后，木管组的长笛、双簧管及单簧管同步对小号声部进行变化模仿，其模仿建立在小号声部的节奏形态上，首先对其节奏进行压缩，再对节奏进行变形，导致强音错位。小号声部建立在 C 徵调上，而木管组模仿声部却建立在多调性叠置上，从而使音乐听起来怪诞而惊愕，两层音响色彩在模仿中对峙抗衡。

谱例Ⅳ –11：

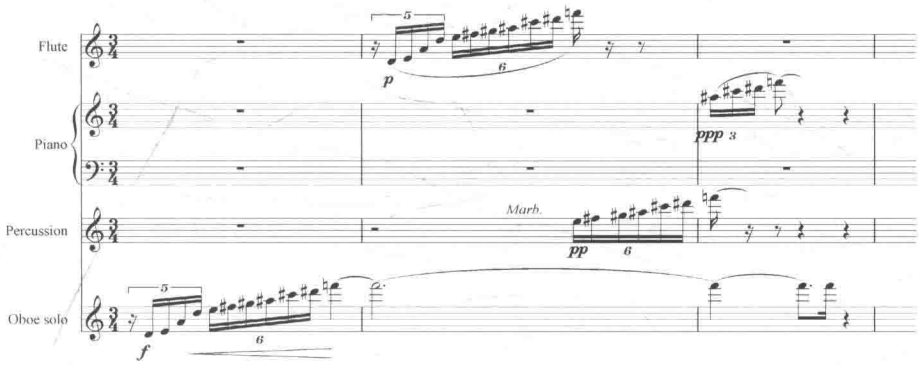


（二）衰减分裂模仿

衰减分裂模仿是另一种变化模仿形式，其主要体现衰减分裂的特点。而本论文论及的两部作品对这种写作手法都有所运用。

在作品《道情》的谱例片段中（见谱例Ⅳ -12），独奏双簧管吹奏的五声性音群被长笛完整地模仿一次之后，马林巴琴将其音群截断，取其十六分音符六连音片段进行模仿，这是对原型的分裂与衰减。随后，钢琴又将马林巴琴的六连音进行截断，取其后半部分的♯A、♯C、♯D、F 四音进行模仿，这是对原型的进一步分裂与衰减。

谱例Ⅳ –12：

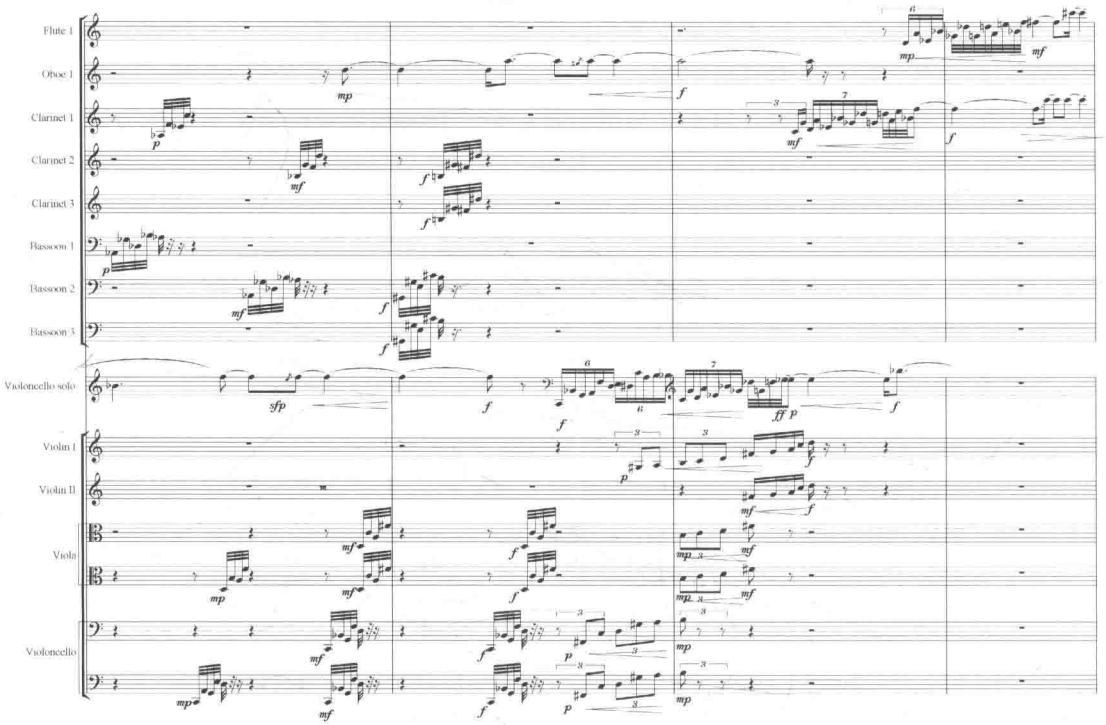


（三）二重卡农模仿

二重卡农是传统复调技术中的一个重要环节，而此处，借用二重卡农模仿的技术原理对其两部作品进行个例分析，发现多层次的模仿关系在同一时间也能重叠形成类似二重卡农模仿的现象。

在作品《逝去的时光》的谱例中可以看到（见谱例Ⅳ -13），独奏大提琴声部以纯五度为基础的长音线条在双簧管声部上做了一次模仿，而此时，大提琴、中提琴、巴松管和单簧管正在做三十二分音符律动音型的轮流模仿演奏，因此，可以看出此片段的两对模仿关系。接下来独奏大提琴声部五声性音群的演奏在单簧管和长笛声部上也分别做了模仿。同样谱例Ⅳ -10，也是一个二重卡农模仿的例子，中提琴与第Ⅰ小提琴固定节奏相互模仿的同时，四个以方框为单位的偶然对位音乐片段也作相互模仿，二重卡农模仿便构建出来。

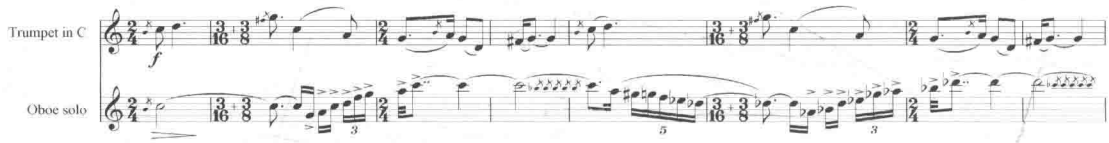
谱例Ⅳ –13：



二、以对比为基础的复调

谱例Ⅳ -14 节选自作品《道情》，小号声部在 G 徵调上演奏陕北民歌《三十里铺》主题音调，而独奏双簧管声部则根据其民歌核心音程动机构建出一条独具个性的对比旋律线条与其进行呼应，此时两条旋律相互依存，不分畛域。

谱例Ⅳ –14：

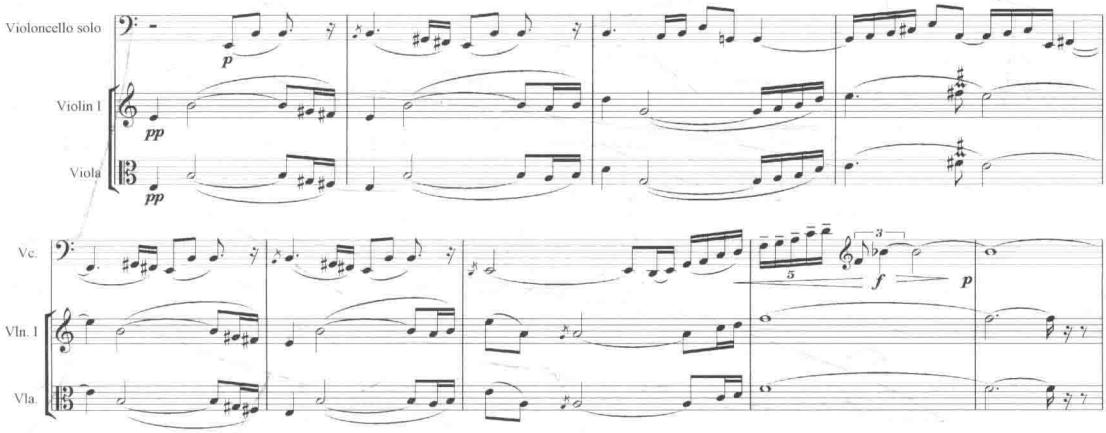


三、对比与模仿相结合的复调

在作品《逝去的时光》中，多次运用了对比与模仿相结合的复调手法，以下两例均节选自作品《逝去的时光》，在谱例Ⅳ -15 中，第 I 小提琴与中提琴声部在 E 宫调上演奏琴曲《梅花三弄》主题音调，而独奏大提琴在两拍过后，开始对其进行变化模仿，节奏进行了变形处理，显得更自由些，此时的模仿就像独奏大提琴声部在回应弦乐组声部。

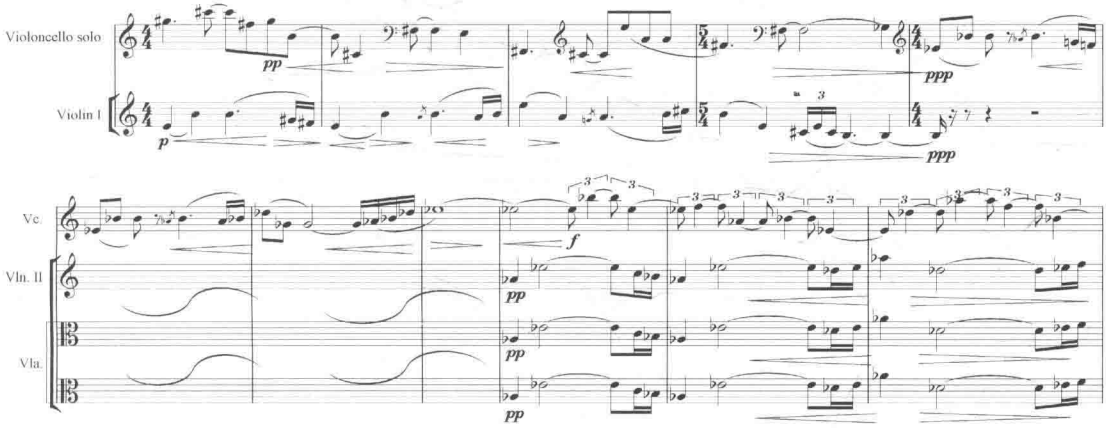
谱例第四小节独奏大提琴声部与弦乐组声部的线条出现了对比的成分，但又相互融合在一起，随后又转入以模仿为主的复调写作。

谱例Ⅳ –15：



谱例Ⅳ -16 中，第Ⅰ小提琴在 E 宫调上拉奏琴曲《梅花三弄》主题音调，同时独奏大提琴声部拉奏出一条跨度、跳动颇大的旋律线条与其对置，四个小节之后，独奏大提琴开始模仿第Ⅰ小提琴在 ♭E 宫调上拉奏琴曲《梅花三弄》主题音调，节奏做了稍自由地处理。谱例的 9 小节，第Ⅱ小提琴与中提琴在 ♭A 宫调上拉奏了演奏琴曲《梅花三弄》主题音调。从而构成对比与模仿相结合的复调写作。

谱例Ⅳ –16：



第五章 《三十里铺》及《梅花三弄》主题音调在两部作品中的美学启示

第一节 《三十里铺》主题音调在《道情》中的美学启示

一、音乐形式的美

德国诗人、美学家席勒说过："形式或表现的美仅仅是艺术所特有的。康德正确地指出：'自然的美是一个美的事物，艺术的美是一个美的事物的美的表现'，我们可以再加上一句，理想美是一个美的事物的美的表现。"① 以此，对于音乐美的价值而言，其形式的美以及其意境的美需要紧密结合。同时我们也能认识到音乐形式的美的重要性。音乐美的价值如果无法体现，那么它的存在将不容易给予后人启示。诚然，这样的问题不是绝对的，但起码可以理解为，不了解其美学价值，便很难去探究其美学启示。笔者也会更加科学、更加理性地去参悟其美学启示而阐述其美学价值。

陕北民歌《三十里铺》主题音调与双簧管协奏曲《道情》之间的关系是较为紧密的。探究《三十里铺》主题音调在《道情》中形式美的体现是体现作品审美价值的一种途径，而这样的途径会给予一种美学启示，这样的启示也会给予以后的创作者更多的运用。首先在作品的调性上，《三十里铺》作品以 C 宫系统徵调式开始，以 F 宫系统徵调式结束，这样的调性运用在我国民歌当中是比较重要的。中国民族民间音乐常常带有一定的调性变换，而创作这些音乐作品的人却不是职业作曲家，而是中国普普通通的劳动人民。这些劳动人民在平时的生活和劳动中创作出的音乐作品所具有的情感是情真意切的。作曲家把握住了这些民间音乐中调性变化的情感，将其运用在自己的作品中。这样，作品的调性布局较为灵动多变、朴质天成，绝不是技巧上的炫耀，而是情感的自然流露。当然，这样的调性布局给人以独特的形式美。在调式的使用上可以看出形式美多多少少映射出了引用《三十里铺》的美学价值，同样也给出了相应美学启示，也就是运用民间最为真实的真情实感的形式来表达作者所想要描写的情感。然后在结构上，《三十里铺》这首民歌由四个乐句组成了起、承、转、合式的乐段，起、承、转、合这种结构在中国民歌当中是较为常见的。起、

① 席勒 . 美育书简 [M]. 北京 ：中国文联出版公司 ,1984.

承、转、合手法的运用使作品具有宽广的展开性，其中的形式美也正符合了陕北民歌特有的性格。《三十里铺》主题音调中的形式美同样被作曲家移植到了双簧管协奏曲《道情》当中。作品《道情》的主题动机使用了《三十里铺》的核心音调，然后在作品中分别用双簧管独奏以及乐队多次完整地奏出了《三十里铺》的旋律。这样的方式使整部民歌的主题得到了完全的展示，也使得民歌本身的形式美融入了整部作品当中。作品《道情》反复强调了《三十里铺》的大二度—纯四度的核心音程，其目的也是为了更好地将作品进行展开，这样统一形式的使用也将其形式美展示出来。在速度布局上，作品也体现了中国传统音乐的典型速度布局——散、慢、中、快、散。这样的回归性也正契合了《三十里铺》起、承、转、合的形态。起、承、转、合的布局不仅仅使作品反映了陕北音乐的特性，同样也将音乐作品中的形式美表现得淋漓尽致。作曲家以《道情》一曲中所运用的中国典型民间音乐结构——起、承、转、合来表现出了形式本身的美。同样，这样的运用拥有其独特的美学价值，正是因为这样的价值引出了对于作曲家以及其他人的美学启示。

二、音乐意境的美

上文中提到了音乐中形式美的重要性，不仅如此，意境美在音乐美的价值中也是非常的重要。王国维在其文《元剧之文章》中提到："然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。"[①] 在这里，意境这一个词的解说并不只是针对音乐艺术，但在音乐艺术上却更加具有一分只可意会，不可言传的概念。在民间音乐当中很容易体现，并且体会到音乐本身所具有的意境美给人们带来的审美效果。同样，民间音乐中所蕴含的意境也是最为朴实的，最为贴近人们生活的。道情，是中国民间艺术的代表之一。道情在古代则称为"道歌"，最初是传道者宣传教义和募捐化缘的说唱艺术，由云游道人拿上尖板、渔鼓演唱，后来传于民间，才形成一人唱、众人和的坐唱形式。其内容多为宣扬道家修身养性、施善积德等思想。[②] 道情也有"道家唱情"[③] 一说。实际上在很多时候中国音乐学界更为推崇"道家唱情"一说。作为一种说唱艺术的代表，其"任务"不仅是讲述一段故事，而是以一段故事来代表人的感情，也就是创作者的思想、情感。同时所表现的当然具有不同的审美意境。作曲家陈其钢在创作《道情》这部作品时借用道情这一体裁的名称来表达自己的感情，感情的来源便是创作这首作品的初衷。其初衷也就是对亡友莫五平的哀思。莫五平于 1993 年去世，莫五平的去世给陈其钢的冲击很大，生前莫五平曾运用《三十里铺》的核心音调创作了一首名为《凡 I》的作品，此曲在当时的影

① 北京大学哲学系美学教研室 . 中国美学史资料选编 [M]. 北京：中华书局 ,1980.
② 杨岁祥 . 道情浅释 [J]. 西安社会科学，2010(3).
③ 陈应时、陈聆群 . 中国音乐简史 [M]. 北京：高等教育出版社 ,2006.

响不是很大，但莫五平的执着给予了陈其钢提示，使得陈其钢同样用完整的《三十里铺》主题音调创作了《道情》这部作品。同时《道情》也体现出了作曲家在作品以外所表现的意境，就是对亡友的思恋之情。《三十里铺》这首民歌所表现的同样也是思恋之情，《三十里铺》讲述了四妹子和三哥哥的爱情故事，由于旧封建礼教的影响，婚姻并不是自由的。两个相爱的人最终没有走在一起。在三哥哥当兵临走，四妹子目送其远行时，被一个当地村民看见，有感而发创作了这首民歌。[①] 但是所不同的在于《三十里铺》表现的是爱情，而《道情》所表现的是友情。在感情上运用《三十里铺》的核心音调，在《三十里铺》中，所隐藏的意境是四妹子对三哥哥临走时的思恋，而这样的思恋是在心中的，四妹子没有呐喊、没有哭诉，她始终将这份情感隐藏在心理，并且默默地目送三哥哥。陈其钢在《道情》的创作上同样也是如此，他没有用其他的方式去为友人送行，只能用自己的作品来代替自己内心的哀思，并运用了莫五平生前所运用过的《三十里铺》作为核心音调，将那份对友人的送别藏在心中。当然，《三十里铺》主题音调的真情流露同样在《道情》当中体现。这样的真情使得作品中意境达到了升华，《三十里铺》这样真实的意境美在作品《道情》中的美学价值不言而喻，其美学启示亦如此。

第二节 《梅花三弄》主题音调在《逝去的时光》中的美学启示

一、音乐形式的美

黑格尔提到过："美的要素可分为两种：一种是内在的即内容；另一种是外在的，即内容借以现出意蕴和特征的东西"[②]。我们在探究形式与内容的时候发现，当下许多人在谈论美的时候，提及较多的是以内容为出发点。其中多多少少对于艺术作品的形式美有一定的省略。虽然黑格尔是唯心主义的美学家，但是就这一句话来看确实言辞得当。因为艺术作品的本质就是外在与内在的结合，也就是说任何艺术的美都是在两者共融下派生出来的，即为缺一而不可。同样在汉斯立克《论音乐的美》中也提到："只有在内容与形式对比的条件下，才能真正谈到一件艺术作品的内容。'内容'和'形式'这个两个概念相互依存，相互补充"[③]。从中也可以看出内容与形式所具有的美学价值及启示。古曲《梅花三弄》与大提琴协奏曲《逝去的时光》两个作品之间的联系颇多，《梅花三弄》的主题音调在《逝去的时光》中的美学价值在形式上以及意境上的美则是这里所关注的重点。这里关注的是形式美方面《梅花三弄》主题音调在大提琴协奏曲《逝去的时光》当中的运用。《逝去的

① 孙韶．陕北民歌《三十里铺》背后的故事 [J]. 前进论坛，2009(12).
② 黑格尔．美学 [M]. 北京：商务印书馆，1979：25.
③ [奥] 汉斯立克．论音乐的美 [M]. 北京：人民音乐出版社，2003:112.

时光》的核心旋律以及结构来自于古曲《梅花三弄》，作曲家运用了古曲《梅花三弄》的主题核心音调作为《逝去的时光》的基础旋律并将其进行变化、发展。其中值得一提的是核心音程运用上的美，《梅花三弄》的核心音程是中国音乐中典型的宫音到徵音的五度形态，这种五度以泛音的形式奏出具有强烈的清新感，也就是以最清之音写最清之物。在《逝去的时光》中，作曲家正是借用了这种形式上的美，并将其结合在自己的作品中以此体现其美的表现。形式上的美不仅在音程的使用中得以体现在其它方面也是如此，为整部作品的形式美也做出一定程度的美学启示。在结构上，《梅花三弄》的名称得益于主题核心音调的三次变化重复，三次主题由泛音演奏，并在古琴的不同徽位上出现，故有“三弄”之名。这样的曲体结构在宋代郭茂倩的《乐府诗集》中也有记载。《逝去的时光》的总体结构构思，借鉴了“三弄”的形式，将《梅花三弄》的核心音调在作品中三次出现，已达到与《梅花三弄》在结构上的契合。作曲家用“三弄”的结构写法力图还原《梅花三弄》中所具有的人文精神，以这样的“手段”与“经典”进行结合，并达到了一定的效果，使欣赏者在欣赏过程中得到与“经典”的重叠，并与“经典”的美学价值重叠。《逝去的时光》运用《梅花三弄》主题核心音调达到一种形式美的体现，而《梅花三弄》主题核心音调本身就具有另一种形式美。中国音乐美的形式对音色的美是较为讲究的，《梅花三弄》的主题核心音调以实音与泛音的结合层层推进，达到一种色彩的对比，也就是虚实与明暗的对比，这样的音色比对形式产生出了美。速度布局上，《梅花三弄》以散到慢，由慢至快，再由快入慢，最终回归到散的过程，该过程使得整个作品达到整体的平衡，也展现出作品在形式上的美。大提琴协奏曲《逝去的时光》在创作中吸收了这两个部分的形式美，以此能看出《梅花三弄》主题音调在《逝去的时光》中形式美的体现。对于形式美的体现而言，《逝去的时光》的创作对于《梅花三弄》的借鉴无疑是较为经典的，而经典的借鉴也看到了将美的价值继承。这仅仅是在形式上，在意境上同样是较为经典的。

二、音乐意境的美

音乐作品中意境的美是音乐作品的灵魂，是音乐作品必不可少的组成部分，他具有触及人们审美的直接效果。中国音乐作品中意境的美是非常重要的，同时也具有其独特的美感特征。在对中国音乐作品中意境的美的评述上，有这么一句话较为经典，其中阐释到：“中国音乐在审美品格上的第一个特征，是它那惊人的幽婉、深邃，听起来有一种‘追魂去魄’的效果，它直接透过你的感官，钻入你的心灵的底部，去轻轻地撩拨你那根最隐秘、最微妙的神经，使你有不能自禁、徒唤‘奈何’之感。”[①] 中国音乐作品，尤其是中国文人

① 刘承华．中国音乐的人文阐释 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,2002.

音乐作品的重要特征便是其中的“深邃”。而“深邃”恰恰不能用直白的方式去体现，最能体现“深邃”的是意境，只有在想象的意境中中国音乐文化所特有的“深邃”之感才能最为贴切地出现在每个品鉴者的脑海中。琴曲《梅花三弄》这一首作品运用的最为重要的方式就是借用“梅花”这一事物来表达自己的一份情感和一份情怀。花在中国音乐文化中是一个很重要的命题，尤其是梅花。以梅花为命题的中国艺术、文学作品比较常见，因为梅花具有凌霜斗雪的无畏精神。《逝去的时光》借用的正是《梅花三弄》的主题核心音调，通过《梅花三弄》对“梅花”所具有的迎雪吐艳、凌寒飘香、铁骨冰心的崇高品质和坚贞气节的描写，表现了人们不畏艰险、奋勇开拓的高尚情操。其作品在意境上如此升华的艺术气质和情景交融的感怀也是很容易吐露的，而这样的意境美给予了作品独特的审美趣味。作曲家在对整部作品的控制上削减了技术层面的炫耀，而着重于情感体验及意境的表现，其中对《梅花三弄》中“梅花”之品格的借鉴方面是有必然联系的。如果在技术层面上做强大的技巧炫耀，那么“梅花”那种独特的美学意义也就失去了；如果要抓住“梅花”的审美意境，必须要与“梅花”的精神所契合，也就适当地降低了作品技术层面的炫耀，甚至是朴实，用最为“真实”的技巧来表达最为“真实”的意境。对于“三弄”这一结构形式而言，在《逝去的时光》中被作曲家渐渐引申成为了过去、现在与未来的概念。在作品中，过去、现在与未来的定位以固定《梅花三弄》主题核心音调作为穿插，使得核心音调本体不变，但是由于定位中“时间”的推移，使得本体核心音调有所微调。当然这样的安排显示出作曲家想尽力表达特定的意境美。《逝去的时光》独特的构思使人在对其品鉴意境美的展现做出情不自禁的遐想。在《逝去的时光》中，逝去的“时光”其实并没有逝去，只是更换了一种方式存在而已。这样的意境也正是契合了《梅花三弄》所表现的意境美——“坚强”。

第六章 “东方神韵”及“东方意识”在两部作品中的体现

第一节 两部作品标题的东方文化意蕴

一、《道情》标题的东方文化意蕴

在情感音乐美学流派中所提到的，音乐的表现最为得以强调的便是情感。情感音乐美学流派在东方音乐文化中很早便得到了体现。中国古代音乐著作《乐记》便是情感音乐流派的代表。同时，东方音乐文化中情感成为了最为普遍的命题之一。情感命题会以多种形式出现，如思念、哀怨等等都有其独特的性格。《道情》这部作品在上一章节中笔者就提到所谓“道家唱情”这一说法。《道情》在标题上所包含的东方文化意蕴与下文中阐述的关于《逝去的时光》这部作品所包含的意蕴是截然不同的。《道情》标题所表现的东方文化意蕴是来自于民间的文化意蕴，并且在这样的文化底蕴下，以情感作为命题以体现东方文化意蕴。《道情》本身是一种源于唐代的宗教艺术体裁，在衰落以后与民间艺术相合，形成了现在这一民间曲艺艺术。首先，标题本身就能体现作品的东方文化，不仅如此，其中的情感命题也是东方文化意蕴的体现。在作曲家陈其钢的一席话中也可以看出其创作《道情》时候所想表现的感情。他说道：“《道情》顾名思义，当然借用了陕西的民歌形式。所以一语多关。写《道情》使我有一种强烈的情感要表达，这和以前不一样，因为我这个人以前比较内向，多愁善感，《道情》一反常态，写了生活的另一面，甚至有些粗野，但那是优美的粗野，当时我把所学的技术放到了一边，毫无顾忌地写了一些感受。”[①] 作曲家的叙述显示，情感是居于首位的，音乐作品也是以感情的描写而存在，当然作曲家也会借用《道情》这个标题来描写感情，这样的双重描写将作品的感情命题这一形态发挥到了一定的高度，同时也体现了东方文化意蕴的典型形态。然后，作曲家在运用了《三十里铺》这一陕北民歌，正如作曲家所说的《道情》的情感正是陕北音乐所特有的粗犷嘹亮、热情奔放和悠扬高亢。而这一特点也正是东方文化的另外一个意蕴，一种来源于民间的美、来源于生活的美，同样也是一种来源于“人”真情的美。众所周知，音乐是表现情感最为直

① 郑长铃 .20 世纪中国音乐美学志述 [M]. 北京：中国文联出版社 ,2005.

接的艺术，同时也是表现情感最为深入的一种艺术。中国音乐文化中恰恰是重视表现感情的，东方音乐文化对于情感而言，不是强调个人的独立性和自主性，而是强调人与人之间的联系，所以东方音乐文化的感情形态更加倾向于人与人之间感情的碰撞，并且以这样的形态作为描写的重点。作品《道情》的情感命题证实了这一选题的东方文化意蕴，使得作品拥有表现“东方意识”与“东方神韵”的先决条件。

二、《逝去的时光》标题的东方文化意蕴

文人音乐指代的是由各个时期具有一定文化修养的知识分子阶层人士创作或参与创作的中国传统音乐。他们在命题的选择上多数使用隐喻和象征的手法。当然，该手法在作品标题上也就具有了一定的诗情与画意。在艺术作品中也会自觉的体现出一种追求超凡脱俗、与世无争、不拘一格的审美品位。孤高飘逸的文人气质和格调也是中国古代文人生活态度和人格的真实写照。琴曲《梅花三弄》这部作品就是典型的中国文人音乐代表。从命题来看，《逝去的时光》这一标题是一种文人的形态，运用了诗意性的写法，并且具有超凡脱俗之感。《逝去的时光》在标题上还有一层意思就是对《梅花三弄》的引用，作品标题的运用是文人音乐的典型手法——隐喻与象征，作品借用了《梅花三弄》的主题音调来象征所谓“逝去的时光”，用这样的方式也是为了更好地将《梅花三弄》的主题藏匿于《逝去的时光》当中，使《梅花三弄》在某种程度上成为《逝去的时光》的代名词。换个角度来看，《逝去的时光》所承载的意蕴主要是强调中国文人之风骨、雅士之名节。这样的意蕴并不是直接在标题上能够读出的，作曲家想要表达的初衷从《逝去的时光》这一提名的字里行间就能看出，就是对逝去时光的感怀和对未来的憧憬。那感怀在哪里，作品借用《梅花三弄》的标题就不难看出作者感怀的本意。明代杨抡《伯牙心法》解题曰：“以梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。”[①] 作曲家也同样用这样的方式来表达中国文人之风骨，尤其是借题表现魏晋文人之风度。魏晋风度放弃了东汉时期繁琐、迷信的汉儒，开始对人文的思想、哲学进行解放，而其中所提及的“气韵生动”、“以形写神”的哲学思想也影响着中国文化的发展。魏晋风度这一中国人文形态在命题上也是非常崇尚东方人文命题的另一形态，便是花鸟命题。东方文化中的花鸟与西方文化不一样的地方在于表现的不是外部视觉形态的描绘，而是借用花鸟作为载体来描绘一种精神、气质、神韵。中国著名美学家李泽厚先生提到所谓：“‘言不尽意’、‘气韵生动’、‘以形写神’是当时确立而影响久远的中国艺术——美学原则。它们的出现离不开人的觉醒的这个主题，是这个‘人的主题’的具体审美表现。”[②] 因此，《逝去的时光》作品标题所富含的意蕴并不只体现在表象，而是在深层次地运用了魏晋风度中“言不尽意”的美学原则，并以此表现

① 罗天全 . 中国古代音乐之源与流 [M]. 成都 : 四川人民出版社 ,2010.
② 李泽厚 . 美学三书 [M]. 合肥 : 安徽文艺出版社 ,1999.

一种深度，以借用《梅花三弄》中“梅花”的性格来表现其作品中真正的主题——人。综上所述，《逝去的时光》在命题上体现了多重性的东方文化意蕴。作品在命题上不仅仅运用东方文化意蕴中特有的诗意性抒情文学作为标题，而且运用隐喻的形态去抒发情感，并在其中借用东方文人特有的花鸟命题来隐喻其真正描写的主体，因此，《逝去的时光》在命题方面具有非常浓郁的东方文化意蕴。

第二节 “东方神韵”及“东方意识”的体现

一、《道情》中的“东方神韵”与“东方意识”的体现

在中国古典美学史上，“东方神韵”无疑是一个异常重要的审美范畴。它最先出现在魏晋南北朝的人物品评之中，作为当时士人群体性的审美心理和审美感受，是一种标识人的精神面貌和社会文化性质的审美时尚。”①《道情》的“东方神韵”与“东方意识”主要体现在乡土文化，地方文化与地域文化性格当中。中国是一个幅员辽阔的国家，在生活方式、风俗习惯、性格气质上都有着不同的特色。作品《道情》借用的是陕北民歌《三十里铺》的主题音调，音乐带有陕北音乐的独特魅力。陕北属于黄土高原，这一地区干旱少雨，在古代是较为荒凉的地区，给人以苍茫的感觉，也使得这一地区的人们与生俱来深沉质朴的性格，其音乐同样带有这样的性格。陕北地区的音乐悠长深远、高亢嘹亮带着几分苍凉。《道情》中完全使用了《三十里铺》的主题音调，所以整部作品也带有陕北音乐的特性，这正是《道情》这部作品的“东方神韵”。作品《道情》体现的“东方意识”不是文人精神的优雅，而是世俗生活的真实、世俗生活的娱乐性格。这样的“东方意识”来源于普普通通的劳动人民，他们表现的是喜怒哀乐，而且不加掩饰的直接表现，是怎样便是怎样，这样的意识是真实的。为什么中国几千年来罕有皇帝下令禁止传唱民间音乐？正式因为民间音乐真实，民间音乐敢言，民间音乐不献媚。作品《道情》将这样淳朴的“东方意识”体现得淋漓尽致，就连作曲家在谈到创作初衷的时候就说到了，抛弃技术，义无反顾地表现自己的感受，表现自己的思恋之情。这就是真实，这就是东方人最为淳朴的意识。

“东方神韵”与“东方意识”在《道情》这部作品的创作形式上也有着深刻的体现。首先在“东方神韵”上，作曲家创作《逝去的时光》运用了本论文上文所述的五声性音群形态，使作品在这一层面体现了中国民间音乐的特有魅力。不仅如此，在横向的线条展开上，作曲家依然使用了主题音调逐渐发展的手法，将《三十里铺》的主题音调一步一步展现出来，这样渐变的横向线条使得“东方神韵”得以展现。在非均分律动的使用上，作品《道情》体现的是一种民间音乐的世俗性格。乐器的使用也是“东方意识”非常重要的部

① 周建萍．论“神韵”范畴的审美指向 [J]. 徐州师范大学学报（哲学社会科学版），2009(1).

分，唢呐是陕北音乐中非常重要的乐器之一，其音色高亢明亮善于表现豪放粗犷的陕北民间音乐。在《道情》中作曲家选用的乐器确是向来以音色甜美著称的双簧管，作曲家在创作研究中发现双簧管在高音区具有如同撕裂般高亢明亮的音色，作曲家也以此为契机运用西方的乐器来变现一种东方的情感，这样使得双簧管这个乐器以宽广、豪放的音色来表达了作曲家想表现的“死去活来”的情感体验。《道情》这部作品所具有的“东方神韵”与“东方意识”正是在作曲家的创作中被完全地体现。

二、《逝去的时光》中的“东方神韵”与“东方意识”的体现

《逝去的时光》所体现的“东方神韵”与“东方意识”和前文提到的《道情》的“东方神韵”与“东方意识”不一样。《道情》的“东方神韵”体现在乡土文化方面，而《逝去的时光》的“东方神韵”体现在东方花鸟文化方面。“东方神韵”常用的一点便是运用“花鸟”来衬托“人格”。而其中“花”则是一个常用的命题，这是东方精神最重要的一种描写形态。对“花”的描写只是其创作的形式，在神韵上更重要的是描写一种精神，一种人的精神。《逝去的时光》借用《梅花三弄》的主题核心音调，也就是借用《梅花三弄》的主要表现的目来进行创作和表达。作品将梅花的品格放在了一个高点，以此来展示其东方固有的神韵。在“东方意识”上，《逝去的时光》中循序了天人和谐的美学境界。在东方的审美意识当中很重要的一部分便是和谐，和谐是一个非常重要的意识主题。在东方意识中，“自然美”不能单独存在，他必须要结合“人”才能得以升华。因此，东方人更喜欢将自然与人的和谐作为创作的根本，这样才能达到所谓“天人合一”理想审美境界。《逝去的时光》这部作品从本体上是以感怀过去与描写未来，其中引申的意义当然有着对人本身的情感描写，《梅花三弄》的主题加入以后达到的不仅仅是在音乐上的画龙点睛，在审美上同样如此。《梅花三弄》主题音调的加入，更加强调对自然的描绘，使得《逝去的时光》不仅仅在主题上描写人的形态，而且有了描写自然的形态。本身《梅花三弄》这一作品是一部借描写自然来描写人的作品。所以在《逝去的时光》的高度融合之下，整部作品将“东方意识”描写得恰如其分。

《逝去的时光》这部作品的“东方神韵”与“东方意识”的体现不仅仅表现在美学上，同样在作品创作的形式上也有“东方神韵”与“东方意识”的体现。在调性方面，《逝去的时光》主要是建立在五声性上，突出中国调式特有的属性，作品不只是运用五声音阶进行创作，而是以五声性作为主体，在横向、纵向上进行重叠、延伸及混合等等[①]。在东方音乐中五声性调式正是“东方神韵”的体现，也是“东方神韵”中单纯、简洁、返朴归真的审美韵味。东方音乐的另一神韵便是体现在横向的旋律方面，中国音乐特别注重各声部的横向性。作品《逝去的时光》在旋律的横向展开方面在本论文的第三章中便有论及，《梅

① 详见本论文第三章第五节“调关系”。

花三弄》的主题没有完全地运用，而是变化地运用，在变化上正是将《梅花三弄》的主题音调进行横向的延伸，这种手法也可以看作“东方神韵”的一种体现。散板是东方音乐中特有的形式，它强调的是“形散而意不散”的典型“东方神韵”。本论文第二章中也提到了非均分律动在《逝去的时光》中的运用。因此，《逝去的时光》继承了这样的“东方神韵”，使得其作品的“东方神韵”得到了更好的体现。在“东方意识”层面，作曲家尤其注意乐器的使用。在段安节的《乐府杂录》中就提出了“丝不如竹，竹不如肉”[①]的说法。因此，东方音乐中人声是比较重要的。在作品《逝去的时光》中，作曲家运用大提琴这一西方乐器作为协奏曲中的独奏乐器，但在创作过程中却流露出“东方意识”，尽可能地将乐器表现出人声的效果，使其达到一种人声的“呻吟”感，这种手法使作品的“东方意识”得到了较好地体现。大提琴在演奏上较多地使用了泛音，其原因在于《梅花三弄》主题音调便是由古琴的泛音所奏出，作曲家选用了这样的方式也是为了达到自己所设想的、所承载的“东方意识”。

余　言

双簧管协奏曲《道情》与大提琴协奏曲《逝去的时光》是陈其钢著名的两部代表作。作曲家用西方20世纪作曲技法来诠释其心中的“东方神韵”与“东方意识”。

本论文首先分析两部作品的写作特点及曲式结构，具体从“音响体”、节奏节拍技法、复调技法三个角度对两部作品进行对比分析。重点研究两部作品在音高组织、音色搭配、织体结构、力度控制及调关系等方面的特点，以揭示从1995年开始陈其钢新的音乐语言表达方式及音乐作品在“东方神韵”和“东方意识”方面的精巧设计。在“东方意识”与“东方神韵”上笔者从美学启示的角度出发，阐述《梅花三弄》、《三十里铺》核心音调在两部作品中的形式美与意境美，进而从“东方神韵”及“东方意识”出发，探究其在《逝去的时光》和《道情》中的体现。中国音乐的发展不仅仅需要技术层面上的精进，而更需要与本国文化审美相结合。在本论文结束之际笔者引用刘天华《国乐改进社缘起及章程》中的一句话聊以深思。

“一国的文化，也断然不是抄袭别人的皮毛就可以算数的，反过来说，也不是死守老法，固执己见，就可以算数的，必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到“进步”两个字。”

① 刘承华．中国音乐的人文阐释 [M]. 上海：上海音乐出版社，2002.

参考文献

（一）专著

[1][奥] 爱德华·汉斯立克．论音乐的美 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2003.
[2] 包德树．中国音乐审美导论 [M]. 北京：中国文史出版社 ,2006.
[3] 北京大学哲学系美学教研室．中国美学史资料选编 [M]. 北京：中华书局 ,1980.
[4] 陈应时、陈聆群．中国音乐简史 [M]. 北京：高等教育出版社 ,2006.
[5][日] 渡边护．音乐美的构成 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2000.
[6] 冯长春．中国近代音乐思潮研究 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2007.
[7] 顾美羹．琴学备要 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,2004.
[8] 李泽厚．美学三书 [M]. 合肥：安徽文艺出版社 ,1999.
[9] 李吉提．中国音乐结构分析概论 [M]. 北京：中央音乐学院出版社 ,2004.
[10] 刘承华．中国音乐的人文阐释 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,2002.
[11] 刘靖之．论中国新音乐 [M]. 上海：上海音乐学院出版社 ,2009.
[12] 梁茂春、明言．中国近现代音乐史（1949–2000）[M]. 北京：人民音乐出版社 ,2008.
[13] 罗天全．中国古代音乐之源与流 [M]. 成都：四川人民出版社 ,2010.
[14] 童忠良．现代乐理教程 [M]. 长沙：湖南文艺出版社 ,2003.
[15] 童昕．现代记谱法教程 [M]. 长沙：湖南文艺出版社 ,2003.
[16] 王次炤．音乐美学新论 [M]. 北京：中央音乐学院出版社 ,2002.
[17] 席勒．美育书简 [M]. 北京：中国文联出版公司 ,1984.
[18] 杨燕迪．音乐的人文阐释 [M]. 上海：上海音乐学院出版社 ,2007.
[19] 张前、王次炤．音乐美学基础 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2002.
[20] 周畅．音乐与美学 [M]. 北京：京华出版社 ,2001.
[21] 郑长铃 .20 世纪中国音乐美学志述 [M]. 北京：中国文联出版社 ,2005.
[22] 周青青．中国民间音乐概论 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2006.

（二）期刊

[1] 段伟伟．陈其钢管弦乐组曲《五行》的音响结构 [J]. 南通大学学报（社会科学版），2006(6).

[2] 郝宏歌．大提琴协奏曲《逝去的时光》的创作技法 [J]. 音乐生活，2009(7).

[3] 胡天虹．关于琴曲《梅花三弄》的文化思考 [J]. 乐府新声，2000(1).

[4] 姜盛林．色彩的“五行”逻辑的“五行”——谈陈其钢管弦乐组曲《五行》的音色布局与结构关系 [J]. 星海音乐学院学报，2009(2).

[5] 李美丽．民族素材的现代阐释：陈其钢《道情Ⅱ》创作技法分析 [J]. 齐鲁艺苑，2008(5).

[6] 李思坤．陈其钢：淡漠是一种无休止的修炼 [J]. 新周刊，2003(16).

[7] 李颖、王洪波．意象：东方美学的核心范畴 [J]. 求索，2007(2).

[8] 黎跃进．东方古代文化中的民族意识 [J]. 南通师范学院学报（哲学社会科学版），2001(12).

[9] 明言．大器晚成——“文人”——对陈其钢的音乐史学研究 [J]. 西安音乐学院学报，2007(1).

[10] 明言．追寻人生的“本真”状态——大提琴与管弦乐队《逝去的时光》听觉读解 [J]. 人民音乐，2006(3).

[11] 彭修银、张子程．东方美学中的泛生态意识及其特征 [J]. 中南民族大学学报（人文社会科学版），2008(1).

[12] 孙韶．陕北民歌《三十里铺》背后的故事 [J]. 前进论坛，2009(12).

[13] 吴虹飞、张莹莹．陈其钢－应该“养”艺术家 [J]. 南方人物周刊，2009(11).

[14] 杨岁祥．道情浅释 [J]. 西安社会科学，2010(3).

[15] 于群．中国古典音乐的当代审美嬗变 [J]. 潍坊教育学院学报，2009(9).

[16] 周建萍．论“神韵”范畴的审美指向 [J]. 徐州师范大学学报（哲学社会科学版），2009(1).

[17] 李西安．直抒胸臆浑然天成——听陈其钢的大提琴协奏曲《逝去的时光》[N]. 光明日报，1999-12-2(6).

[18] 杨燕迪．个体感悟与东方寓言——评 97 上海国际广播音乐节海外华人作品音乐会 [N]. 音乐周报，1997-12-19(3).

附　录

陈其钢主要作品目录

《回忆》为长笛与竖琴（1985）
《易》为单簧管与弦乐四重奏（1986）
《梦之旅》为室内乐六重奏（1987）
《源》为大型交响乐团（1987—1988）
《广陵之光》为十七件乐器（1989）
《水调歌头 I》为男声与室内乐团（1990）
《火影》为萨克斯与室内乐团（1990—1991）
《水调歌头 II》为男声与荷兰新音乐团（1991）
《回声》为管风琴（1992）
《一线光明》为长笛与管弦乐队（1993）
《孤独者的梦》为电声与室内乐团（1993）
《道情》为双簧管与管弦乐团（1995）
《三笑》为四件民族乐器（1995）
《逝去的时光》为大提琴与交响乐团（1995—1996）
《无声协奏曲》为古琴与室内乐团（1996）
《螺旋的能量》为双簧管与打击乐（1996）
《道情 II》为双簧管与室内乐团（1997）
《五行》为大交响乐团（1999）
《戏曲瞬间》钢琴独奏（2000）
《大红灯笼高高挂》芭蕾舞剧音乐（2000）
《蝶恋花》为民族室内乐与大交响乐团的协奏曲（2001）
《逝去的时光》为二胡与大交响乐团的协奏曲（2002）
《走西口》为弦乐队（2003）

《京剧瞬间》钢琴独奏（2004修改版）

《失乐园》为大弦乐队、竖琴、钢琴、键盘钟琴与打击乐（2004）

《一个法国女人的梦》为女高音、单簧管与管弦乐队（2004—2005）

《看不见的声音》为六个人声与管弦乐队（2005）

《二黄》钢琴协奏曲（2009）

后　记

在攻读硕士学位即将结束之际，回首这一路的脚印，心中不免感慨。三年的学习不仅使我成长，也让我的阅历逐渐丰富。在作曲这条漫长的道路上，时而荆棘满地时而葳蕤丛生，但，前行的决心打破了迷惘与彷徨。不知不觉，它已成为了一种自我挑战的范式。

在此，我想对各学习阶段教导和帮助我的诸多师长、学友，特别是我的导师易柯教授、杨晓忠教授表示诚挚的感谢，是他们的鞭策和激励使我能够获得现有的成绩和坚定的信念。

是为后记。

中国优秀音乐硕士论文选编丛书

《在情感与理智中寻求平衡》
《问学，古乐探微与知新》
《传承、借鉴、融合、发展》
《绘其形，探其韵》
《严谨与创新的完美结合》

责任编辑：高志方
封面设计：邵建文

上架建议：音乐类

ISBN 978-7-5130-3958-1

定价：65.00元